CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Julio 1987

445

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Navarra, 15 - 28039 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

445

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

LECTURAS

INVENCIONES Y ENSAYOS

Discurso de recepción del Premio Cervantes (1985)

Comparezco en este acto solemne para recibir de manos de Su Majestad el Rey de España el premio de Literatura Miguel de Cervantes, máximo honor de mi vida por la calidad del galardón y por la mano augusta que me lo entrega: dos excelencias que no sé si sabré llevar con la debida humildad, orgulloso como me siento de una y otra. Pero al reconocer públicamente su importancia, se me ocurre que quizá no sea justo atribuirme los méritos indispensables para alcanzar el galardón y el honor, y así, antes que otra cosa, quisiera compartirlos, en primer lugar, con los narradores que durante las últimas décadas, cuatro generaciones ya en liza, hemos cooperado en la tarea de mantener a la debida altura y con la máxima calidad exigible el arte de la novela española contemporánea cultivada hoy en los cuatro idiomas del país por escritores a cuyo esfuerzo y a cuyos talentos varios se debe la reconocida y evidente dignidad de nuestras letras. Soy el primer novelista español que recibe este premio, destinado a honrar a los creadores de ambos lados del Atlántico, no porque mis merecimientos superen los de mis colegas, sino porque alguien tenía que ser el primero, y la suerte quiso que fuese yo. Les ofrezco, pues, a estos insignes compañeros, la participación justa en el honor que hoy se me atribuye. Sus nombres vendrán también, unos tras otros, y sus personas ocuparán, como yo ahora, este lugar, y pronunciarán palabras más ilustres que estas mías. Espero de Dios, y para la mayor fortuna de España, que la mano que se la entregue sea la misma.

En segundo lugar, pienso con emoción en los que trabajaron conmigo en la profesión docente. Yo he sido profesor, y aunque no esté aquí como tal, no puedo dejar de serlo, menos aún olvidarlo en esta ocasión. Durante medio siglo intenté comunicar a muchas generaciones de mozos y mozas el arte de la Lengua y el secreto de la Literatura. Esta fue mi vocación real; la otra, la complementaria. La fortuna personal, que me llevó a tierras lueñes hizo posible que, a sus hombres y mujeres, comunicase los esplendores de la cultura española. En medio de esta tarea, reiteradas veces, el tema de mi enseñanza, y también de mi nostalgia, fue el arte de Miguel de Cervantes. También de estos años de ausencia me siento orgulloso. No puedo asegurar que mis páginas hayan alcanzado la perfección apetecible; creo, en cambio, haber sido un buen profesor, y mi palabra viva, más que las escritas, dieron forma a espíritus anhelantes. Como el profesor convivió con el escritor, como fueron y son la misma persona, a mis compañeros en la docencia ofrezco también la participación en este honor que me habéis atribuído.

Al titular de este premio, a Miguel de Cervantes, quiero referirme también de un modo particular y especialmente entusiasta, nunca con la extensión que se merece, únicamente con aquella que la discreción me permite. Ante todo, para reconocerle una vez más como mi máximo maestro, el escritor de quien más aprendí y a quien más debo. Pero también para considerarlo como arquetipo de novelistas, como quien, en su momento, hizo algo que nadie hasta él había hecho, y mostró a sus seguidores, próximos y lejanos, afines o dispares, un camino que todos forzosamente tuvimos que seguir: aunque quizá no sea precisamente un camino, sino un modo, el de estar en la realidad, de relacionarse con ella, de dar de ella la oportuna cuenta poética. Porque el artista, todo artista, está en la realidad como hombre que es, pero lo que le distingue y especifica es precisamente el modo. Y aquí sería conveniente establecer alguna comparación para que de ella resalte precisamente la diferencia: también el investigador y el filósofo están en la realidad de un modo «sui generis» que caracteriza sus actividades y las distingue. El científico, ante la realidad, busca averiguar lo que es, cómo está constituída, cuáles son las leyes que la rigen, en tanto que el filósofo lo que intenta es dar sentido al saber, establecer entre las diversas clases de conocimientos una coherencia, una relación, o declarar a veces, desoladoramente, que no la encuentra, o, al menos, que no la percibe. El artista, con independencia de que conozca lo real y de que le halle o no el sentido, lo siente, en un proceso que va desde la mera sensación hasta el delicado sentimiento. El artista puede parecer impávido, pero esto es sólo una apariencia. Su corazón, secreta o visiblemente, participa en la operación de estar ante lo real y de dar cuenta de él, cada cual con sus medios, plásticos, musicales o literarios. Y la particularidad de esta actitud es que no se ejerce independientemente como actividad autónoma de una facultad del alma, sino que lleva consigo, sino que arrastra e involucra la de la persona entera, la participación del hombre total. Por eso, cuando el artista trabaja no se reserva una parcela de sí mismo que se mantenga independiente. La producción de una obra de arte es siempre y necesariamente no sólo un acto vital, sino un hecho biográfico en el que la personalidad de artista participa con más intensidad y más rigor que otras actividades intelectuales no superiores ni inferiores, sino distintas. No falta quien, por semejante razón, ha comparado a la mística la actividad poética.

El escritor vive en la realidad inevitablemente, pero, además, como materia prima de su arte, sólo cuenta con ella, con lo que de ella pueda obtener o recibir; a la relación del hombre con lo real llamamos experiencia. La experiencia del artista tiene sus particularidades. Lo mismo la del escritor. Pero de la experiencia de lo real, el escritor no puede limitarse a tomar materiales, a reformarlos, a darles otro orden, otra estructura, sino que, además, inquiere su sentido. Hay quien, pues, ante la realidad así conocida y experimentada, adopta una actitud radical que, al expresarse poéticamente, aproxima la poesía, en tanto respuesta a la experiencia, en tanto nutrida de ella, a esa otra respuesta ya mencionada, la que declara el sentido de lo que existe o reconoce su carencia: por otros caminos, pero hacia las mismas metas. Yo pertenezco a una generación de escritores a la que preocupó ante todo hallar ese sentido. Podría traer aquí una cumplida nómina de contemporáneos míos que ante el espectáculo de la Historia se preguntaron qué era la vida del hombre y cuál su coherencia con el resto del Cosmos. Pienso

que en el orden del tiempo, el primero que se hizo esa pregunta y le dio una respuesta no filosófica, sino poética, fue Miguel de Cervantes. En el hallazgo de la pregunta y en la formulación de respuesta influyó decisivamente su particular peripecia humana, además de su talento de artista. A Miguel de Cervantes le decepcionó la Historia de su tiempo, la misma que le había entusiasmado. Miguel de Cervantes, pecador insigne, para poder perdonarse a sí mismo, tuvo primero que perdonar a los demás: un general, universal perdón. Y, al hacerlo, sonrió. En este cruce de experiencias y sentimientos reside, creo yo, la clave de su visión del mundo: que no es radical, que no es dogmática, sino relativa y ambigua; al no atreverse a juzgar lo bueno y lo malo (cosa, por otra parte, de Dios) deja que sus figuras transcurran llevadas por su propio impulso, al margen de lo bueno y lo malo. Las visiones posteriores de la realidad como carente de sentido, como absurda, clavan sus raíces secretas en la sonrisa de Cervantes, cuya experiencia le enseñó a no tomar nada demasiado en serio, sobre todo lo que era serio para sus contemporáneos. Pero, ¡entendámonos!, no por eso dejó de amar. Lo que sucede es que lo mismo ama lo que lo merece que lo que no, puesto que en un plano superior y alejado lo mismo da una cosa que otra. Y su amor se ejercita artísticamente. Hubo, hay todavía, quien se empeña en hacer de Cervantes un moralista. Adviértase que el moralista premia o castiga artísticamente a sus criaturas, hace de ellas modelos, caricaturas y monstruos: las acerca o las repele, según el juicio moral que le merezcan; les aplica el escalpelo de la sátira, cuando no de la condenación expresa. La sátira de Cervantes no pasa de pretexto para que se conceda a su visión desencantada y benévola del mundo un pase de libre circulación. Sin ese pretexto, la sociedad de su tiempo lo hubiera repudiado. Su sátira de los libros de caballerías no es más que una lanzada a moro muerto, y los satiriza de tal modo que fácilmente se descubre el amor que les tiene. No. No hay que tomar en serio las pretendidas moralizaciones de Cervantes. El moralista ríe a carcajadas, o se indigna: cuanto más estentóreas, mejor. La moral es siempre tajante, inevitablemente dogmática, y, por supuesto, incompatible con la sonrisa y con el «deje usted las cosas como están, ya que cambiarán solas», que es, al fin y al cabo, lo que viene a decirnos Cervantes. Pero semejante afirmación no la aceptan los que quieren forzar al mundo en su cambio, los apresurados, los impacientes. Por eso todos éstos rechazan a Cervantes, aunque se queden con un Don Quijote convencional, supuestamente idealista y efectivamente loco. Ese Quijote que sólo se encuentra cuando se le va a buscar así. Pero el que inventó Cervantes también lleva la sonrisa escondida tras el yelmo, y, lo mismo que su autor, sabe jugar.

La complejidad de la vida sólo el hombre complejo puede adivinarla, y Cervantes lo era. Poseyó como nadie el don de expresar verbalmente su mundo, y fue el primero en comprender que una novela es ante todo un mundo cerrado que se basta a sí mismo. Eso es el *Quijote,* su obra maestra, y, en serlo, en mostrárnoslo, consiste el mensaje ejemplar de su autor, el que persiste a través de los siglos y hace de él un hombre próximo y amado como el mayor y el mejor de nuestros contemporáneos.

Majestades, excelentísimo señor ministro de Cultura, excelentísimos señores, amigos todos, me siento especialmente honrado por el hecho de que este premio que me habéis otorgado lleve el nombre de Miguel de Cervantes. Os agradezco vuestra tolerancia a mis palabras.

Gonzalo Torrente Ballester

Discurso de recepción del Premio Cervantes (1986)

Permítaseme ante todo reiterar mi agradecimiento a quienes acordaron la concesión del premio cuya entrega nos congrega hoy y compartir con ellos las dudas que hubieron de sentir. Pues todos sabemos, como lo sabía el Jurado, que decisiones tales no entrañan ningún concluyente juicio comparativo. Hablo, por ello, desde esta cátedra ilustre que me habéis consentido ocupar, con el deseo de ser considerado tan sólo como el accidental representante de cualesquiera otros meritísimos candidatos.

En las palabras de los escritores que aquí me precedieron, exégesis y elogios del español insigne que da nombre al galardón fueron frecuentes, pero, además, rendidos. Narradores de ficciones ricas en fantasía y peripecias algunos de ellos, no insinuaron, sin embargo, ningún retorno a los libros de caballerías —curiosa tendencia más o menos implícita en nuestro tiempo— y reafirmaron la vigencia literaria de quien, a primera vista, los había ridiculizado. Volvían así a proclamar la diamantina luz del mito quijotesco; un mito sin el cual, bien podemos asegurarlo, las letras universales padecerían grave manquedad y, por consiguiente, la sufriría asimismo la incierta aventura de los hombres en la tierra.

En el breve tiempo que debo consumir sería vano intentar rigurosas exposiciones del cervantismo y el quijotismo, analizados ya magistralmente por algunos de los presentes a quienes mal podría yo emular siquiera. Pero como en mi teatro se han advertido a veces rasgos quijotescos que yo mismo he reconocido en más de una ocasión, me siento obligado a hablar a mi vez de Cervantes, con la esperanza de que se me puedan perdonar unas pocas divagaciones nacidas de mis nada metódicos encuentros con las claridades y ambigüedades, siempre unidas, de la maravillosa novela cervantina.

Atroz ha sido en toda época el mundo y también lo fueron, en los llamados Siglos de Oro, las variantes del fanatismo y de la crueldad en unas y otras naciones. No obstante su esplendor literario, tampoco la España en que vivió nuestro genial novelista se libró de configurar su propio fanatismo, cuyos peculiares signos diferenciales conminaron al país entero al ejercicio de la intransigencia y a la práctica de la hipocresía. Era el país cuyo recuerdo pesaba más, sin duda, en el turbado ánimo de Luis Vives cuando, casi un siglo antes de la invención del *Quijote,* le confiaba a Erasmo en carta hoy famosa: «Vivimos tiempos muy difíciles, en los cuales no puede uno hablar ni callar sin peligro». Y es dentro de ese persistente peligro donde Cervantes gesta sus criaturas novelescas y las echa a andar por el mundo en que, hasta hoy, siguen caminando.

¿Cómo ha podido consumarse esta soberbia hazaña? Un pobre poeta hartas veces golpeado por la desgracia y de mediocre éxito literario; sospechoso de erasmista a los vigilantes ojos de severos censores para los que tal propensión era abominable; sospechoso tal vez, incluso, de ascendencia conversa, pues ésta era la sospecha que atribulaba a tantos escritores que pasaban por ser «cristianos viejos», ¿cómo logró, en aquella España difícil, triunfar con un libro saturado, sí, de ironía y regocijo, mas también de libertad crítica, de desengaño y de tragedia? Cierto que no fue el único escritor de aquellos siglos que mostrara tales perfiles: crítica y desengaño hubo asimismo en numerosas obras desasosegadas ante la sociedad en que nacían. Pero Cervantes acertó a tocar resortes humanos tan hondos en su gran novela, que ninguna otra de las nuestras ha podido alcanzar, ni su boga española, ni su dilatada difusión internacional. Resortes, pues, universales además de hispánicos; tan infalibles que, si nuestras letras siguen manteniendo clara fidelidad al mito quijotesco hasta escritores tan próximos a nosotros y tan distintos entre sí como Galdós, Unamuno o Valle-Inclán, también las letras de muchos otros países lo han hecho suyo. Y no sólo las letras propias o ajenas: el admirable mito asoma en incontables ocasiones, dentro o fuera de nuestra península, en otras artes como la pintura, la música, el cine; y en festejos populares, y aún en los decires mismos de las gentes comunes. Está tan vivo que ni siquiera precisa ya de su soporte literario original ni de los personajes concretos que lo configuran para persistir, y ésa es su paradójica victoria. No hace mucho tiempo me arriesgué a sugerir lo que me parecía excepcional ejemplo español de ello: el del propio Velázquez, conocedor seguro del *Quijote* como lo eran todos entonces y lúcido testigo, igual que Cervantes, de la decadencia del país, lo que acaso le llevó a concebir la pintura de su *Don Juan de Austria,* aquel patético cincuentón de «triste figura» rodeado de caballerescas piezas de arnés tiradas por el suelo, como la de otro Don Quijote hundido en su fatal empeño de llegar a ser el adalid cuyo nombre ostenta y que, resuelto a transmutar un rincón del Alcázar en su particular cueva de Montesinos, añora desde ella el desvaído sueño, la casi subconsciente ideación, de la confusa acción naval esbozada en el el fondo del cuadro.

Muchas otras huellas dejó y sigue dejando, no sólo en España sino fuera de ella, nuestro mayor hallazgo mítico. No reparemos ahora en su notoria impronta sobre Fielding, Sterne, Dickens, Flaubert, Dostoyevski y tantos otros creadores. Tampoco en reconocibles influjos suyos sobre la mejor literatura dramática, si bien, como autor de teatro que soy, no resista a la tentación de recordar los ejercidos sobre Pirandello. Para mostrar la ininterrumpida onda expansiva de la extraordinaria novela, déjeseme recurrir a algunas de mis sorpresas de lector caprichoso; a algunas de ésas que todos tenemos y que ni siquiera se estudian, cuando apercibimos aquí o allá, como en el cuadro velazqueño, la reaparición del insoslayable mito creado por Cervantes. Yo la advierto, por ejemplo, en Wells, escritor por el que mantengo sin mengua la vieja admiración de mi adolescencia. Aunque lo ignoro, es muy probable que las impregnaciones a que me voy a referir hayan sido señaladas ya, y acaso en palabras del mismo novelista inglés que yo haya olvidado; tan claras, a mi ver, se presentan. Compruébese leyendo su novela *Mister Blettsworthy en la Isla Rampole,* verdadero «encantamiento» de un pobre náufrago atropellado por la injusticia y forzado a sufrir los raros acaeceres de cierta isla salvaje donde no le falta su Dulcinea, isla en la que viene a reconocer, cuando al fin sana su men-

te dislocada, la ciudad de Nueva York. Léase también otra novela suya, *El padre de Cristina Alberta,* en la que un viejo orate decide ser Sargón, Rey de Reyes, y obra en consecuencia mientras su hija, ayudada por un novio que es algo así como un Sansón Carrasco venido a más, procura salvar al desdichado de sus tropiezos con la sociedad inmisericorde. Dos narraciones, pues —y no las únicas entre las de su autor—, de innegable estirpe quijotesca.

¿Cabría reducir a fórmulas literarias —si así pudieran llamarse— las causas de la vida inacabable del libro y el mito cervantinos? No, pues su último secreto reside en el genio del escritor, nunca explicable del todo. Desde estos subjetivos atisbos que voy aventurando intentaría no obstante, aunque apoyándome en autoridad mayor que la mía, detenerme en un aspecto, sólo uno, del estilo de Cervantes. Es casi un recurso técnico de la estructura literaria que cualquiera puede utilizar, si bien, naturalmente, no le servirá de gran cosa al escritor sin talento. Y para bosquejarlo quisiera rememorar aquel lejano ensayo de Dámaso Alonso, *Escila y Caribdis de la literatura española,* donde se rebate el tópico del realismo y localismo supuestamente definitorios de nuestra literatura y se vindica, dentro de su no menor entidad hispánica, el alcance universal de nuestras irreales audacias poéticas, para concluir que es en el denso entramado de las dos tendencias donde se halla lo peculiarmente español. Y aún cuando sean otros los ejemplos que de ellas prefiere, no deja el maestro Dámaso de referirse al *Quijote* como a «la contraposición perfecta y extremada» de esos dos ingredientes de nuestras artes. Pues bien: la navegación entre los peligros de Escila y de Caribdis sin dejar de contar —a su modo— con ambos monstruos es, efectivamente, gran proeza del estilo de Cervantes; y es la misma proeza, con sus propias singularidades, del Calderón de *La vida es sueño* o, volviendo a la pintura, de *El entierro del Conde de Orgaz.* El contraste entre lo que llamamos real y lo que tildamos de fantástico fortalece nuestras creaciones y es ejemplar en la novela del ingenioso hidalgo. Ejemplar por su sutileza: si la lectura superficial del libro ofrece la constante burla y descrédito de toda fantasía como locura y disparate, ello no invalida el hecho formidable de ser las imaginaciones del conmovedor caballero las que caracterizan la obra de principio a fin, y sin ellas no habría sido la cumbre literaria que es. Tales lucubraciones son la lanza con que el esforzado Alonso Quijano pelea contra la «depravada edad» —así la califica— que las suscita. Pero tan compleja operación literaria, llevada a cabo entre las dos rocas invocadas por el ensayista, no incurre en la desquiciada fabulación de los Esplandianes y los Palmerines, no es devorada por Caribdis. La excelencia del relato cervantino se aquilata, justamente, por el certero pulso con que en él parecen desacreditarse las veleidades imaginativas de su protagonista mientras, de hecho, tiene en ellas su inconmovible fundamento incluso para Sancho. Lo cual procede en parte del supuesto recurso técnico a que antes aludí, consistente en disponer acontecimientos ilógicos y quiméricos sobre el suelo de la más evidente realidad inmediata. Como es bien sabido, tales acontecimientos no se limitan a las mitomanías de Don Quijote y abarcan «magias» comentadas por Castro, Starkie, Borges y otros: caballero y escudero tienen noticia de la novela que protagonizan, el autor roba de la otra novela espúrea de Avellaneda a un personaje que declara haber tratado a los falsos Quijote y Sancho de ésta, etc. Son inverosimilitudes instaladas sin embargo por Cervantes en su argumento con la mayor naturalidad aparente y

con las que se acerca a las corrientes literarias de nuestros días más aún que a las de su tiempo. Se dice hoy que toda realidad es fantástica y que toda literatura lo es también, aún cuando no lo parezcan; sería difícil encontrar más fina previsión de tales asertos que la del *Quijote*.

La hipotética «fórmula» que pretendo esbozar no es menos universal que caracterizadamente española. A los escritores extranjeros ya citados podríamos seguir sumando otros ejemplos que lo abonan. Así, quizá, el de Sartre en su *Huisclos,* cuyo horrible infierno es una prosaica sala Segundo Imperio habitada por tres sujetos bastante vulgares. O el de Kafka, en cuyos mezquinos ambientes, anodinas gentecillas y cotidianos parloteos se sustentan los más alucinantes aconteceres. Como Cervantes y como buena parte de la literatura del mundo, también ellos enlazan su Caribdis con su Escila al edificar las extrañezas que imaginan —su poesía, en suma— sobre el engañoso piso de lo simple y lo consabido. Esa es la mesura de su desmesura, el tino en la armonización de materiales literarios opuestos cuya unidad parecería imposible; decisiva enseñanza del *Quijote* hasta para aquellos creadores modernos que no hayan condescendido a su lectura.

Hace años hube de visitar Tomelloso. Me enteré allí de que, en la cercana llanura manchega, sobrevenían espejismos. ¿Vio alguno nuestro «manco sano»? ¿Le despertaría la inesperada visión el primer pálpito de sus personajes inmortales? Tal vez una vegetación más frondosa impidiese el fenómeno cuando Cervantes frecuentó aquellos parajes. Yo no lo sé. Mas, se formase o no entonces ante sus pasmadas pupilas, me es difícil evitar la suposición de que esa comarca, que nadie creería propicia a la gestación de arbitrarios embelecos, bien pudo ser tierra alucinatoria de hidalgos y aldeanos de carne y hueso, espectadores de curiosas figuras aéreas o anhelosos de su refrescante aparición bajo el calor de sus soles; y que acaso, según se ha supuesto, llegara nuestro novelista a conocer por allí a algún relativo modelo de su ingenioso hidalgo capaz de ver quizá, o de desear, que para el caso es lo mismo, un holograma de gigantes en el horizonte de molinos. Eso, en el supuesto de que el auténtico modelo secreto del Don Quijote visionario no fuese el propio Cervantes, que es lo que yo creo resueltamente.

Entre su patente Escila y la recatada Caribdis se movió él al crear su novela y se han movido después innumerables escritores dentro y fuera de España. Bogando a mi vez entre ambas rocas, debo reconocer asimismo con toda humildad el alto magisterio cervantino. Cuantas veces se ha advertido cómo, detrás de tal o cual obra mía, se hallaban ciertos escritores cuya influencia en mi teatro agradezco y yo mismo he señalado, me he dicho: sí. Pero detrás de todos estuvo previamente, para algunos de ellos y para mí, Cervantes.

El heroico soldado lisiado en Lepanto; el que afrontó con brava entereza cinco durísimos años de cautiverio, cuando las decepciones le royeron hubo de enfrentarse al fin, con las ostentosas armas de la risa y el puñal penetrante de la tragedia, al país y al mundo en los que, según Vives, no se podía hablar sin peligro. Siglos más tarde, Larra, otro gran ingenio de nuestras letras, ante una España que volvía a enseñar su atroz fisonomía, escribió que «en tiempos como éstos los hombres prudentes no deben callar, ni mucho menos hablar». Un siglo después del pistoletazo de *Fígaro* y a casi cuatro de la muerte de Cervantes, los escritores españoles nos vimos otra vez, durante dé-

cadas, ante el deber de no callarnos: necesidad doblemente imperiosa, pues no sólo consistía en reabrir los cauces literarios a nuevas palabras y formas, sino al pensamiento libre. Propósito difícil mas no inalcanzable, por el que laboramos tenazmente contra las más fluctuantes trabas y a despecho de los suspicaces prejuicios, la ignorante incredulidad y el desdén sistemático en que abundaron otros países u otros españoles. Y ahora podemos decir que, sabiéndolo o sin notarlo, fueron firmísimas guías en el prolongado empeño las de un Cervantes o un Larra.

Vivimos tiempos diferentes. Nuestro aislamiento parece estar acabando. Mas no por ello dejamos de seguir dentro de un mundo colmado de inhumanos horrores y de gravísimas alarmas, bélicas y ecológicas, cuya extensión se ha vuelto planetaria. Ante ellas, la propensión a despreocuparse y a aturdirse crece también sin medida. Los escritores nos preguntamos cada día qué podríamos escribir aún en esta tierra amenazada de muerte... Siempre podemos y debemos, es claro, tratar de expresar poética y experimentalmente cuanto encierran de prodigioso y enigmático las cosas externas y nuestro propio interior; pero, si tornamos la vista hacia nuestros mayores maestros, en ellos volveremos a advertir cómo supieron sumergirse en las vivas aguas de la imaginación creadora sin dar la espalda a los conflictos que nos atenazan y de los que también debemos ser resonadores.

Sacarnos de los intrincados laberintos en que nuestra especie sin paz anda perdida no es tarea que puedan cumplir por sí solos la poesía, la novela o el teatro, pero probado tienen que sí pueden despejar un tanto los extraviados caminos individuales o colectivos por los que vagamos cuando, a los deleites estéticos que nos brindan, los saturan y fecundan los dolores, las inquietudes y las esperanzas de los hombres.

Al recibir hoy este premio de las augustas personas cuya presencia tanto me honra, me conforta suponer que, si se me ha concedido porque deleité algo, también se me habrá otorgado porque algo inquieté.

Desde la ciudad donde naciera el glorioso creador que nos deleitó y nos sigue inquietando, hago pública mi gratitud al verme cobijado bajo su nombre esclarecido.

Antonio Buero Vallejo

LUÍS TASSO—EDITOR—BARCELONA

LA ILUSTRACION

REVISTA HISPANO-AMERICANA

SE PUBLICA TODAS LAS SEMANAS

Director: TORCUATO TASSO SERRA

AÑO XI — 9 de Noviembre de 1890 — N.º 523

PRECIO EN ESPAÑA
UN Real
el número
52 reales al año
26 reales semestre

PRECIO
EN LOS PAISES DE LA UNIÓN POSTAL
25 francos al año
13 francos semestre
en valores sobre París, Londres ó Hamburgo
AMÉRICAS
FIJAN PRECIO LOS SRES. CORRESPONSALES

MANIOBRAS DE CALAF.

REGIMIENTO DE LANCEROS EN COLUMNA.

SUMARIO:

TEXTO:

GRABADOS:

Crónicas madrileñas.

La llegada del frío.—El incendio del globo.—Un Atila de oro puro.—La favorita de Melgares.—Retazos y notas.—Don Juan Tenorio.—El estreno de la Comedia.—Una novela y su novelista.

Por si la epidemia variolosa no producía bastantes víctimas en la población, los primeros fríos han venido á empeorar la salud pública. Días pasados bajó el termómetro á cero, y ese descenso súbito de la columna mercurial costó la vida á dieciocho personas atacadas de pulmonía fulminante. No puede nadie formarse idea del frío de Madrid sin haber pasado un invierno en la corte: nuestro frío no es el frío aparatoso del Norte; aquí no suele nevar, y si nieva alguna vez jamás la alfombra de copos levanta más de una cuarta del suelo ni el horizonte se cierra hasta que el estío se lleva con sus calores las brumas. El horizonte de nuestra capital casi nunca se entolda; el frío madrileño es, pues, un frío hipócrita que se escuda detrás del sol para descargar sus flechas de hielo; un frío disimulado, sutil, que andando de prisa y provocando el sudor, parece que no se nota, y sin embargo le penetra á uno hasta los huesos. El refranero popular español cuenta con un proverbio que es la semblanza de nuestro cortesano frío: «el aire de Madrid mata á un hombre y no apaga un candil.»

Hé ahí el terrible enemigo de Madrid: el aire manso, reposado, calmoso, cuajado de puntas de aguja que le envía el Guadarrama. La sierra próxima, si por un lado es conveniente porque sirve de abanico y sa-

El Desastre colonial en la prensa madrileña

El estudio de la crisis de fin de siglo, como analiza el profesor Jover Zamora, supone un proceso interdisciplinario, en el cual, junto a la situación económica, hemos de analizar la situación política, cultural, religiosa, social y tecnológica de unos años caracterizados por la crisis del positivismo, la industrialización a gran escala y los reajustes coloniales.

Así pues, el desarrollo de la última etapa del siglo XIX en su conjunto no es una crisis de localización histórica, puesto que la conforman una serie de fechas y elementos donde el 98 no es más que un detonante. El marco histórico de esta situación, en la que el viejo mundo latino parece desmoronarse ante el empuje del industrializado Norte, tiene sus raíces por lo tanto en fases anteriores a la coyuntura de la redistribución colonial.

España, Francia, Italia y Portugal eran naciones donde existían en estos años, hondos desajustes internos, que fueron a su vez causa y consecuencia de los respectivos «desastres» coloniales.[1] Estos países mediterráneos, con unas situaciones políticas, económicas y sociales muy similares, caracterizadas por un desarrollo industrial regionalizado y dependiente (en el caso de Francia esto sucedería en menor medida), se situaban en desventaja respecto a las grandes potencias (Inglaterra, Alemania, Estados Unidos...), en la época del imperialismo.

De esta forma, el conflicto hispano-norteamericano, que para este estudio es el que nos atañe, se vio mediatizado por las nuevas condiciones de la economía y del comercio mundiales, tanto como por la nueva estrategia política internacional, nacida de la Conferencia de Berlín de 1885 y de la caída del sistema bismarckiano en 1890.

Mientras que en España la crisis de 1887 habría de transformarse en un grave problema agrícola, en los Estados Unidos serviría para una más rápida concentración y reorganización de empresas ante los estrangulamientos del mercado interno norteamericano por su rápido crecimiento; todo un síntoma de los resultados de la futura y desequilibrada conflagración, puesto que grandes eran las diferencias estructurales que separaban el desarrollo de ambos países.

En el presente trabajo, tan sólo vamos a analizar un aspecto parcial del conflicto del 98 español, siendo a su vez este último, parte del complejo período en el que transcurre la crisis de fin de siglo.

[1] *Conflicto hispano-norteamericano, Crisis de Fashoda, Desastre de Adua, cuestión del «Mapa Rossa», respectivamente.*

Tal aspecto parcial estaba dominado por las tensiones prebélicas entre España y los Estados Unidos, y por una situación mundial en la que los enfrentamientos entre los países más poderosos, a causa de la expansión colonial, mediatizaban el desarrollo político de potencias más débiles (como es el caso).

Nuestro estudio es por tanto un esbozo localizado temporalmente entre el 26 de enero de 1898 (fecha de la llegada del Maine a La Habana) y el 26 de abril del mismo año (en que USA declara oficialmente la guerra a España), en el marco de las relaciones diplomáticas entre los dos países.

Las fuentes históricas elegidas para la confección de este esbozo son de una ineludible y enriquecedora problemática, puesto que se trata de las crónicas del periódico *El Imparcial,* diario liberal de gran importancia en Madrid durante estas fechas.

El Imparcial, al igual que el resto de los periódicos sensacionalistas, en relación con el conflicto hispano-norteamericano, habría de jugar un importante papel mediatizador para un gobierno como el de Sagasta, que instituído en el sistema caciquista de dominio oligárquico, ignoraba el verdadero sentir de la opinión pública española tanto como temía la reacción del ejército y de las clases populares ante un paso en falso de su política colonial. Tal y como señala Rosario de la Torre,[2] Sagasta prefirió sacrificar la «pesadilla de Cuba» antes que poner en peligro las bases de una forma de gobierno, cuyos orígenes se encontraban en la filosofía política bipartidista nacida con la Restauración.

La elección de una investigación basada en las fuentes periodísticas se debe principalmente a la frescura informativa que nos ofrece esta documentación para el análisis de pequeños estudios históricos como éste.

A través de las crónicas diarias de *El Imparcial,* podemos seguir paso a paso durante cuatro meses, el desarrollo de las últimas circunstancias diplomáticas que desembocaron en la guerra entre España y los Estados Unidos por el problema cubano.

La Hemeroteca Municipal de Madrid posee suficientes fondos acerca del tema como para haber podido comparar las opiniones y noticias de los diferentes periódicos de la época en estas fechas, pero esto habría excedido los límites de nuestro trabajo, al igual que la posibilidad de reflejar a través del mismo *El Imparcial* el desarrollo prebélico del conflicto durante estos cuatro meses de 1898.

No obstante, las crónicas de *El Imparcial* durante la coyuntura elegida nos ofrecen otra faceta del proceso informativo, puesto que aparte de la noticia como elemento histórico, nos permiten observar las posiciones del diario respecto a los antecedentes inmediatos de la conflagración, siendo éste un dato a tener en cuenta en relación con la opinión pública, con las reflexiones de otros periódicos más atemperados de la prensa madrileña, y con el papel de «instigadora de la guerra» que su redacción había asumido.

Hemos creído así conveniente que el presente trabajo quede enmarcado en unas cotas cronológicas que, aunque de un lado nos recortan las posibilidades de valoración

[2] *Según el estudio de Rosario de la Torre, «El noventa y ocho español», en* Las vísperas de nuestro siglo. Sociedad, política y cultura en el 98. Historia Universal Siglo XX. *Historia 16, n.º 1, tomo I, 1983; pp. 79-90.*

global de la crisis finisecular, de otro enriquecen nuestro conocimiento acerca de la situación prebélica que condujo al país hacia el desastre del 98.

De esta manera, fuentes y metodología se hayan en concordancia, puesto que desde un marco histórico generalizado que interrelaciona los diferentes elementos protagonistas de las relaciones internacionales de fin de siglo, llegamos al análisis particular de las circunstancias que envolvieron el período precedente a la conflagración hispano-cubano-norteamericana.

Así, a través de los datos que nos ofrece *El Imparcial,* no sólo observamos los últimos cuatro meses del preámbulo bélico, o las opiniones de una prensa sensacionalista, sino que además seremos testigos en el tiempo de uno de los episodios más característicos del reajuste colonial finisecular, con todo lo que ello implica para los orígenes del asentamiento estratégico y del futuro poderío mundial de los Estados Unidos.

I. Las potencias coloniales a finales del siglo XIX

Tras la Conferencia de Berlín en 1885, las potencias europeas bajo los auspicios de la política «bismarckiana», iniciaron un absoluto reparto de los territorios colonizables en el planeta. Con los años, esta proyección de Europa sobre el mundo, unida a la difícil situación política en el interior del continente, constituiría la base de las fricciones internacionales que abocaron al primer choque frontal generalizado entre las naciones más poderosas.

Por ello cabe aquí señalar otros cambios fundamentales que entre 1870 y 1914 caracterizaron la situación mundial del momento, ayudándonos a enmarcar el proceso de redistribución colonial acontecido entre 1896 y 1905. Tales cambios podrían aglutinarse en los siguientes puntos:

- Desarticulación del status internacional con la derrota francesa en 1870.
- Dominio hasta 1890 de una situación diplomática dirigida por Bismarck, en la cual se pretendía equilibrar, a través de tratados, las diferentes tensiones y conflictos entre los Estados europeos (Balcanes, Alsacia y Lorena, Véneto, ...) en favor del nuevo imperio alemán y en detrimento del país galo.
- Con la caída del Canciller de Hierro y de su sistema de alianzas, las anteriores contradicciones latentes en Europa unidas a los choques originados por la expansión colonialista, habrían de caracterizar los años siguientes por una fuerte competencia económica —materias primas, nuevos mercados— y militar —«la carrera de armamentos»— entre las naciones más desarrolladas.
- A esta situación cabe añadir que en la segunda mitad del siglo XIX se unieron al proceso de industrialización iniciado por Inglaterra y seguido por Francia o Bélgica, nuevas potencias como Alemania, Japón y los Estados Unidos, cuyas bases productivas no estaban ya en la industria ligera y la exportación de manufacturas, sino en la industria pesada, el capital financiero y el desarrollo del mercado interno. Se amplió así el bloque de poder mundial, fomentándose las tensiones en el marco de las relaciones internacionales. Poco a poco, el «espléndido aislamiento» se transformó en una acuciante necesitad de alianzas.

— Como consecuencia se abrió un auténtico desequilibrio entre el mundo industrializado y los países que se quedaron atrás en la modernización de sus economías y sociedades —para el caso de Europa, el área del Mediterráneo y el Oriente—.

Este marco histórico que encuadra someramente las fechas del conflicto hispano-norteamericano en el ámbito mundial, nos demuestra que el desarrollo del capitalismo industrializado fue la causa más destacada de las diferencias económicas y hasta políticas entre las naciones del planeta, siendo por ende, el proceso que más claramente nos ayuda a entender los reajustes coloniales del último tercio del siglo XIX.

De esta forma, 1898 es una fecha envuelta en el proceso de reestructuración mundial del reparto de las colonias, que nos conduce a la «antesala» del desarrollo político internacional hasta la Gran Guerra.

Fashoda, el «mapa rossa», la conflagración entre España y los Estados Unidos y años más tarde la derrota de Rusia ante el Japón, son muestra de que no sólo existía un conflicto internacional por la posesión de nuevos territorios descubiertos, sino que la expansión se dirigía también sobre territorios ocupados históricamente por potencias más débiles o, si queremos, menos industrializadas.

Por estas razones, la intervención de los Estados Unidos en el conflicto de Cuba y la ocupación por esta potencia, en una corta y desigual guerra con España, de los dispersos enclaves coloniales pertenecientes a la vieja metrópoli (Filipinas, Guam, Puerto Rico), no se puede considerar como un factor aislado en el reajuste colonial, sino más bien como una consecuencia de las circunstancias que envolvían el desarrollo estratégico de las grandes potencias.

Inglaterra, único país que podía oponerse a las ambiciones norteamericanas de crear un área de influencia en los mercados de Asia y América del Sur, a través del control del Caribe, el istmo de Panamá, las Hawai y las Filipinas, se encontraba en una aislada y comprometida situación internacional. El incidente de Fashoda y el contencioso sobre Egipto con Francia la distanciaban diplomáticamente de esta nación, a la par que las relaciones con Rusia se habían deteriorado ante el acercamiento del imperio de los Zares al mercado chino, a través de la base naval de Port Arthur. Por otro lado, Alemania tenía también pretensiones sobre este mercado chino, hecho que se corroboró por su interés de adquirir las colonias españolas en el Pacífico como plataformas enfocadas hacia una posible expansión comercial.

Gran Bretaña, aun cuando no era partidaria de ampliar sus territorios coloniales, tampoco podía consentir que se viera amenazada su preponderancia económica y estratégica en Asia, con lo cual prefirió apoyar a una tercera potencia como los Estados Unidos en sus deseos expansionistas (con el fin de neutralizar las influencias de otros países en el área), que verse aislada en un posible conflicto internacional.

Como podemos observar, la suerte de las antiguas colonias que aún le quedaban a una pequeña potencia como España, «estaba echada» de antemano.

En una época donde las teorías darwinistas en la política eran defendidas por personajes como Lord Salisbury, en aras de una selección natural donde la nación mejor adaptada a las circunstancias habría de dominar el contexto internacional (como bien lo reflejan las críticas de *El Imparcial* al discurso pronunciado en estos términos por el pre-

mier británico el 4 de mayo de 1898), no es de extrañar que las naciones menos favorecidas económicamente hubieran de sufrir las consecuencias de tal justificación de poder, que parecía sustituir el antiguo status diplomático por «la ley del más fuerte».

Durante 1898 se resuelve el conflicto hispano-norteamericano con la descomposición del imperio colonial español, Francia se retira ante la presión británica en Fashoda, el caso Dreyfus alcanza sus consecuencias más duras y por último, fallece el excanciller de Alemania Otto von Bismarck. Dentro de un mundo en constante dinamismo, las antiguas directrices del poder tocan a su fin, mientras que otras nuevas preparan el campo al desarrollo político-económico de las potencias del futuro, hoy ya presente.

II. La situación de los Estados Unidos ante el conflicto

A lo largo de todo el siglo XIX, los Estados Unidos, por una razón u otra, habían manifestado constantemente un gran interés por el control o la dominación no sólo del área caribeña, sino fundamentalmente de Cuba. Las vinculaciones mercantiles y estratégicas con la Gran Antilla, habían llevado a esta nación a apoyar expediciones autónomas con el objetivo de invadir la isla, a proponer al gobierno de Madrid la compra de este territorio, e incluso a ayudar a los partidarios de la independencia en sus intentos de emancipación. No obstante, bien por la oposición de Inglaterra y Francia, bien por la propia problemática interna de los Estados Unidos o de Cuba, las acciones norteamericanas, ni habían surtido el efecto esperado, ni habían proporcionado a este país la posibilidad de intervenir directamente en la isla, hecho este último que a finales de la pasada centuria parecía más probable al desaparecer, como hemos visto antes, la articulación del antiguo estatus internacional.

Por otra parte, en 1898 los Estados Unidos eran ya una nación poderosa, cuyo desarrollo económico se había originado con la autoexpansión de los propios circuitos mercantiles de transacción e inversión y con la llegada de las diferentes oleadas de emigrantes, que supusieron un gran incremento de la población —y con ello del consumo—, así como un mercado de mano de obra muy flexible.

Sin embargo, este proceso de autoexpansión y reinversión generado en su economía que había evitado la descapitalización del país y que generaba a su vez las vías de acumulación de la industria americana, se habría de encontrar en poco tiempo, por propia ley de crecimiento, con sucesivos estrangulamientos coyunturales, que a finales del siglo XIX comenzaron a entorpecer su desarrollo económico, al iniciar un paulatino desequilibrio entre la oferta y la demanda. Había llegado la hora de buscar nuevas salidas y mercados al capital americano y a sus productos.

Con todo ello, para que los Estados Unidos pudieran poseer una sólida área de influencia que permitiera el desarrollo de su mercado en el exterior, era necesario asegurarse del monopolio comercial latinoamericano y el acercamiento a los mercados asiáticos.[3] Evidentemente las bases estratégicas de tal proyecto pasaban por el control del

[3] *Según el estudio de P.S. Forner,* La guerra hispano-cubano-americana y el nacimiento del imperialismo norteamericano, 1895-1902, *Madrid, Edit. Akal, 1972.*

Caribe, el istmo de Panamá, las Hawai, Samoa y las Filipinas, a través de la creación o incremento de la flota mercante y de guerra. La mayoría de los objetivos norteamericanos coincidían, pues, con los últimos enclaves coloniales del imperio español.

Esta idea de expansión estratégica como base de una posterior expansión económica fue recogida favorablemente en los círculos políticos americanos y apoyada definitivamente por el presidente McKinley.

Por ello, al iniciarse las hostilidades dentro de la isla de Cuba entre independentistas y metrópoli, los Estados Unidos se plantearon intervenir en el conflicto antes de que la independencia cubana se consumase, buscando el control de la Gran Antilla y del Caribe.

Pero mientras que el gobierno americano había tomado ya una postura clara, los círculos mercantiles e industriales se mostraban retraídos ante los gastos que una contienda bélica significaba. Un hecho fundamental habría de barrer cualquier tipo de oposición a la intervención armada; éste sería la explosión del acorazado Maine en aguas cubanas, que aglutinó a la opinión pública en una auténtica ola de fiebre probélica.[4] Los siguientes cuatro meses hasta la declaración definitiva de guerra serán analizados a continuación, pues suponen la etapa prebélica más relevante del conflicto.

La conflagración fue corta pero definitiva. Los Estados Unidos tras la firma en diciembre de 1898 del tratado de paz en París habían conseguido sus objetivos. El reajuste colonial ofrecía ahora para la potencia del Norte una abierta vía de penetración hacia nuevos mercados, además de asegurarle las bases de una futura expansión. Los Estados Unidos habían entrado en el proceso imperialista en competencia con las naciones europeas.

III. La situación de España y Cuba en el conflicto

En 1898, la situación de España no podía ser más aislada diplomáticamente, ni más desconectada de la realidad internacional. Caracterizada además por un capitalismo dependiente y poco industrializado, se encontraba pues muy lejos de igualarse al resto de las grandes potencias europeas, más desarrolladas en sus esquemas económicos y sociales.

Ante la desaparición del estatus internacional anterior a 1870 con la derrota de Francia en Sedán, España no supo adaptarse a las nuevas condiciones diplomáticas y estratégicas, manteniendo la idea de aislamiento y de no ingerencia en los intereses de los países más poderosos, creyendo que el equilibrio a su favor entre Francia y Gran Bretaña todavía existía. Los gobernantes del país abandonaron cualquier política de alianzas en un momento en que éstas eran imprescindibles para una nación poco modernizada y con un imperio colonial muy disperso.

El sistema de la Restauración nacido de la política canovista tras 1874, aseguraba el poder a las minorías privilegiadas, en un bipartidismo de dominio oligárquico. Este

[4] *Como afirma P. Renouvin en su libro* Historia de las relaciones internacionales, siglos XIX y XX, *Madrid, Akal Edit., 1982.*

proceso tendía de una parte a favorecer el poderío de los grandes propietarios agrícolas, y de otra a paralizar el desarrollo industrial del país, localizado en núcleos muy concretos —Cataluña y Vascongadas—.

De esta manera, existía una relación directa entre la falta de influencia internacional y su consecuente aislamiento, y el mediocre desarrollo socioeconómico español. En 1898, ante el conflicto con los Estados Unidos, España poseía tal situación que podrían darse por perdidas las colonias antes de que se iniciase la conflagración.

La paz del Zanjón en 1878 no supuso en ningún momento la finalización del problema cubano. Lejos de ello, no sólo se prolongó el conflicto a través de la «guerra chiquita», sino que además en 1895 se inició otro gran levantamiento independentista, apoyado esta vez por los Estados Unidos. Con el envío del general Martínez Campos primero y más tarde (tras la renuncia de éste) con la llegada del general Weyler, la guerra de Cuba se recrudeció innecesariamente, convirtiéndose en un verdadero exceso económico para la metrópoli. Las condiciones de lucha eran deplorables. Fallecía mayor número de soldados por enfermedades y falta de cuidados médicos que en el combate, el armamento era viejo y anticuado, los abastecimientos tardíos y las posiciones en el frente muy difusas, ya que la guerrilla independentista no ofrecía nunca una localización exacta. España perdía prestigio día a día, así como posiciones militares en el conflicto cubano.

Cuando el 20 de abril de 1898 se desata la guerra con los Estados Unidos,[5] la situación de las colonias más importantes era caótica, y el aislamiento internacional de España un hecho.

El desequilibrio de poder entre ambas naciones marcó desde el principio el resultado de la contienda, realizándose así el reajuste colonial en pocos meses a favor de los Estados Unidos, ante la carencia por parte de España de una estructura diplomática, militar y socioeconómica coherente que pudiese asegurar su capacidad de actuación.

IV. El desarrollo de los acontecimientos a través de la prensa madrileña. Del hundimiento del Maine al ultimátum

Este cuerpo de investigación es reflejo de una fase concreta del conflicto hispano-norteamericano. Se corresponde con los últimos cuatro meses del período prebélico —26 de enero de 1898 a 26 de abril de 1898— y, por lo tanto, con la situación diplomática más conflictiva antes de la conflagración.

Desde 1895, esto es, desde el comienzo de la última guerra entre partidarios de la independencia y metrópoli, los Estados Unidos habían mantenido una constante atención a los hechos, en una política contraria a España y favorable a los independentistas. Aunque, como ya hemos visto, la posición de las grandes potencias y de los mismos Estados Unidos favorecía un reajuste colonial en detrimento de los restos del imperio colonial español desde tiempo antes, fue a partir de la voladura del Maine cuando los

[5] Se toma como inicio de las hostilidades entre España y los Estados Unidos la nota enviada por Sagasta el día 20 de abril de 1898, puesto que ante ella el gobierno norteamericano movilizó su flota y sus hombres, aún cuando la declaración oficial de guerra se facilitase al público el día 26 del mismo mes.

acontecimientos se sucedieron con más rapidez, desembocando en una confrontación abierta.

Las fuentes que hemos utilizado para este estudio provienen de las crónicas de *El Imparcial,* por tratarse del diario de mayor tirada en la capital. La posición de esta publicación respecto a la guerra fue en todo momento favorable al conflicto, tanto antes del 26 de enero, como después del 26 de abril. No obstante, tras el fracaso bélico, sin hacerse cargo de su anterior papel instigador, se situaría entre los que pidieron responsabilidades ante el desastre. *El Imparcial* jugó así con una coyuntura que, como veremos a continuación, se habría de distinguir desde sus primeros momentos por el desequilibrio de fuerzas.

La llegada del Maine el 26 de enero a La Habana significó la apertura de la fase prebélica de la contienda. El acorazado representaba la presencia efectiva, aunque pacífica por el momento, de los Estados Unidos en el conflicto. De esta manera lo expresa *El Imparcial* en sus titulares del mismo día:

BARCOS AMERICANOS EN CUBA

> Gran sorpresa ha producido esta mañana en toda la población la noticia de que había entrado en la bahía y estaba fondeado el acorazado norteamericano Maine. (...) Las autoridades tenían noticia de su llegada. (...) El gobierno sabía que el acorazado Maine venía a La Habana, pero este viaje no tiene otro alcance que el mismo de los demás viajes que hacen los barcos de guerra de las potencias a los puertos de las naciones amigas.[6]

Aún cuando la noticia se ofrece en los términos más cautos, la columna de la redacción bajo el título «CALMA, PREVISION, ENERGIA», plantea una opinión más exaltada y desafiante:

> ... De un modo o de otro, se verifican desgraciadamente nuestras porfiadas previsiones. Acaso no vayan hasta provocar la guerra los Estados Unidos, no obstante que el anuncio del envío del Maine a La Habana es indicio harto expresivo de provocación.[7]

Como vemos, el periódico mantuvo una aptitud altiva y poco realista con respecto a la potencia norteamericana, sobrevalorando en exceso la posición de España ante aquellas circunstancias:

> ... Llegado el momento, ese pueblo de mercaderes verá lo que es un pueblo de honor y de vergüenza.[8]

Queda así reflejado un claro menosprecio del poderío norteamericano junto a una supervaloración de la conciencia colectiva de la sociedad española respecto al conflicto, ofreciendo al gobierno consejos como el que sigue:

> ... Para ello es indispensable que el gobierno se ponga a la altura del pueblo y, desde luego, se encuentra obligado a ser previsor y activo y a no dormirse en la confianza de que aquí no pasa nada. De caer en sueño tal, puede tener un despertar muy peligroso.[9]

[6] El Imparcial, *Madrid, 26-I-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[7] Ibídem.

[8] Ibídem.

[9] Ibídem.

El Imparcial seguiría manteniendo esta actitud altiva a lo largo de estos meses, alejándose de la opinión pública y acercándose al proceso de «prestigio internacional» que pretendía mantener la clase dirigente. Cuba, como más tarde Africa, tuvieron un alto ingrediente de imagen gubernamental y un bajo exponente de realidad nacional.

La información procedente de los Estados Unidos durante este día 26 de enero, que recogía *El Imparcial,* manifestaba de otra parte el hecho de que el proyecto norteamericano de intervención en Cuba antes de que se produjese la independencia de la isla, era ya una situación consumada:

DESDE NUEVA YORK

... Después de pronunciar varios oradores fogosos discursos en favor de la cuestión cubana, fueron sustituidos por una resolución adoptada por gran mayoría de votos en la cual se expresa las simpatías de la Cámara hacia los cubanos y condenando las ferocidades cometidas por los españoles.[10]

DESDE WASHINGTON

... La resolución en favor de la beligerancia de los rebeldes cubanos, aprobada por las Cámaras del Estado de Mississipi, ha sido presentada hoy a la Cámara de Representantes.[11]

El presidente McKinley estaba dispuesto ya a ejecutar aquellas directrices táctico-políticas que ofrecieran a la potencia norteamericana la posibilidad del control de nuevos mercados y de puntos estratégicos. Cuba y el dominio del Caribe eran la primera fase de un plan de expansión que les habría de conducir a las puertas de Asia a través de Panamá, Hawai y las Filipinas. Era la política del «destino manifiesto».[12]

Las impresiones de la prensa británica respecto a la llegada del Maine a La Habana se recogen el jueves 27 de enero y verifican los objetivos norteamericanos:

Del DAILY CHRONICLE, según un telegrama de Washington.

... Generalmente se reconoce en la capital federal que la visita del mencionado barco a las aguas de Cuba tiene ante todo por objeto defender los intereses norteamericanos y no precisamente hacer alarde del sentimiento amistoso que se supone existir entre los Estados Unidos y España.

... El secretario de la Marina ha prometido mantener al acorazado Maine en La Habana y se ha indicado que tal vez envíe a dicho punto otro buque como refuerzo.[13]

El sábado 5 de febrero de 1898 el gobierno Sagasta anunció en crónica abierta a *El Imparcial* el envío de nuevos barcos de la flota ante la preocupante situación en Cuba. Paralelamente, el mismo Sagasta hizo llegar una nota a Washington en la que pedía explicaciones acerca de la presencia del acorazado en Cuba, nota cuyo eco en aquel país recogió este periódico el miércoles 9 de febrero:

... El acto de España redactando una nota enérgica se considera aquí como demostración de que ha sobrevenido un cambio de la política conciliadora de España.

Otras personas más avisadas o más al tanto de lo que ocurre ven claramente en la nota del

[10] Ibídem.

[11] Ibídem.

[12] *Según las tesis de P.F. Forner,* La guerra hispano-cubano-americana...

[13] El Imparcial, *Madrid, 27-I-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

señor Sagasta una amenaza a los Estados Unidos y un aviso para que no vayan más allá en el camino emprendido.

Esta última impresión es la que prevalece entre los individuos del Senado y de la Cámara de Representantes.[14]

A la par que el conflicto armado comenzaba a plantearse como un hecho consumado en los círculos oficiales norteamericanos, el jueves 17 de febrero se produjo la explosión y el incendio del Maine:

EL MAINE,
Explosión, incendio, a pique
300 MUERTOS.

... En las primeras horas de la mañana, recibimos ayer un telegrama de La Habana participándonos que el crucero americano Maine había volado a consecuencia de un incendio casual y explosión subsiguiente.

... A las 9,30 la Capitanía General dice que por efecto del incendio de las máquinas eléctricas del Maine han reventado las calderas o han hecho explosión los pañoles de pólvora. El Maine está ardiendo y se hunde por momentos.[15]

Con estos titulares abre *El Imparcial* su información al día siguiente de la catástrofe que tanta polémica traerá en adelante. Y este incidente brindará al gobierno americano la oportunidad de legalizar de alguna forma su intervención en el conflicto, puesto que las «intenciones humanitarias» no parecían suficiente justificante a la opinión pública estadounidense como para iniciar un enfrentamiento.

Paralelamente, la prensa norteamericana explotó el acontecimiento a su favor, como era de esperar, con un sensacionalismo desmedido que tuvo por objeto encender los ánimos de sus conciudadanos, no sólo contra España, sino en apoyo a la intervención armada. Así las cadenas de prensa americanas, en un afán de ampliar sus ediciones, mantuvieron al público pendiente del conflicto durante los días que siguieron a la explosión, a pesar de que el proceso de intervención era ya un elemento consumado en los círculos políticos estadounidenses.

Pero aunque el mismo presidente McKinley pedía calma a la opinión pública, el domingo 27 de febrero *El Imparcial* publicaba en términos alarmantes cuál era «el estado de ánimo que dominaba en Nueva York» durante las últimas horas:

... La impresión predominante en Nueva York es que el sentimiento público contra España va tomando vuelos tan grandes y tan rápidamente en USA que no le falta más que un pretexto para arrollar a McKinley y obligar al gobierno a ir a la guerra.[16]

En una crónica de *El Imparcial,* recogida también por otros periódicos, se notificaba desde Nueva York la posibilidad de un conflicto a plazo fijo, según un telegrama recibido el martes 1 de marzo de 1898:

EL CONFLICTO A PLAZO FIJO

... Conversaciones sostenidas con varios de los representantes republicanos del Senado y la Cámara, demuestran que la representación republicana en el Parlamento se inclina a creer que

[14] El Imparcial, *Madrid, 9-II-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[15] El Imparcial, *Madrid, 18-II-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[16] El Imparcial, *Madrid, 27-II-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

las Cámaras no deben separarse sin que se apruebe en el Senado por lo menos una resolución favorable a la beligerancia, y que para esto debe esperarse a conocer el informe de la Comisión que está investigando las causas de la pérdida del Maine.[17]

Noticias del 10 de marzo recibidas desde Washington dan, a su vez, cuenta de cómo los Estados Unidos seguían preparándose para la guerra de forma contundente:

... Ha quedado aprobado (en la Cámara de Representantes norteamericana) el proyecto de ley presentado por la Comisión de Apropiaciones, relativo a la votación de un crédito de 50 millones de duros con destino a la defensa nacional.

Mr. Cammon, el portavoz de la Comisión, dijo que la moción tenía por único objetivo facilitar al presidente de la República los medios de sostener dignamente la actitud de USA y que lejos de significar un acto ostensible de hostilidad a España, debía considerarse como un propósito de paz.

(...) El proyecto fue aprobado por unanimidad. Al poco tiempo fue sancionada la nueva ley por el presidente McKinley. [18]

A pesar de la retórica con que se difunde dicha moción «de paz», el día 12 toda la prensa española se hace eco de que los Estados Unidos estaban adquiriendo barcos y municiones a cuenta del gobierno, y el día 13 se comunicó que el ejército y la marina norteamericanos se reorganizaban aumentando sus efectivos con nuevos buques de guerra.

Existía, en paralelo, una constante expectativa tanto en Norteamérica como en España por el informe de la Comisión sobre la voladura del Maine. Respecto al tema, el jueves 24 de marzo publicó *El Imparcial* la siguiente noticia:

... Varios senadores y diputados están dispuestos a presentar proposiciones declarando que USA rompa en guerra contra España si el informe sobre la voladura del Maine afirma que ésta fue producida por un agente exterior.[19]

Este informe llegó a manos del presidente norteamericano el sábado 26 de marzo, fecha en que McKinley presentó a la opinión pública de su país y a la opinión mundial el resultado de la Comisión investigadora de los sucesos de La Habana, de todo lo cual ofrecemos a continuación una selección del texto publicado en *El Imparcial* el mismo día 29:

EL MENSAJE DE MCKINLEY

... De las dos calderas motoras del acorazado, sólo una estaba a baja presión, pero tan escasa que no habría de temer una explosión por la noche. La destrucción del barco fue causada por dos explosiones que ocurrieron en breve intervalo. La primera hundió la proa del buque de una manera muy perceptible, y la segunda acentuó la sumersión...; en opinión de los comisionados, la explosión fue provocada por una mina colocada bajo la quilla del barco. Termina el documento afirmando que la Comisión no tiene pruebas suficientes para determinar quién es el responsable del desastre.

... El resultado de esta investigación, acompañado de documentos voluminosos, se somete al examen del Congreso para su conocimiento.[20]

Recoge también *El Imparcial* diferentes posturas de la prensa mundial acerca del con-

[17] El Imparcial, *Madrid, 1-III-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*
[18] El Imparcial, *Madrid, 10-III-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*
[19] El Imparcial, *Madrid, 24-III-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*
[20] El Imparcial, *Madrid, 29-III-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

flicto, en un marco de abierta polémica suscitada por el mensaje del presidente. Así, el *Standard* de Londres comentaba:

... Nos vemos obligados a creer que estalló una mina debajo del Maine. El dar crédito a tal teoría no envuelve acusación alguna contra España. El informe americano definiendo las causas del desastre tampoco es ofensivo para España, ni contiene otra acusación contra ella que el haber ocurrido la voladura en aguas que están dentro de su jurisdicción. Por lo tanto no hay que temer ya la guerra por la cuestión del Maine. El informe tal y como está redactado relega a segundo término este asunto.[21]

El periódico *La Lucha* de La Habana se expresaba en los siguientes términos:

... ¿Es cierto que hubo a bordo del Maine dos motines por haberse prohibido a la marinería bajar a tierra?

... ¿Qué precauciones se habían tomado estando cargados los cañones del Maine y teniendo los torpedos puestas las espoletas?

... ¿Cómo no se ha encontrado entre los objetos recogidos ni un solo torpedo, lo que prueba que estallaron con facilidad y por descuido?

... Contéstese por los marinos norteamericanos a estas preguntas para hacer un informe veraz que satisfaga al pueblo español a quien se ofende y al pueblo americano a quien se engaña.[22]

El Imparcial recoge también las opiniones de *Le Figaro* de París:

... *Le Figaro* examina el informe americano sobre el Maine y advierte en dicho documento numerosas lagunas. Manifiesta que los Estados Unidos lanzarán un reto al mundo entero si declaran la guerra sobre una base tan frágil.[23]

El resumen de noticias que recoge *El Imparcial* de la prensa mundial, incluída la norteamericana, parece dar la razón a España y quitársela a los Estados Unidos. Sin embargo, la realidad era otra, Inglaterra ya había decidido apoyar las reivindicaciones estadounidenses, y el gobierno americano estaba decidido a la intervención por cuestiones de interés estratégico y económico; por lo tanto la campaña de *El Imparcial* habría de desmentirse a las pocas semanas. De hecho, el 1 de abril se publica una nota clarificadora del gobierno Sagasta:

... El Consejo de Ministros se reunió ayer presidido por el señor Sagasta. (...) La nota del señor Sagasta es correlativa a las pretensiones formuladas por Mr. Woodford (ministro plenipotenciario americano en Madrid), en ella se expone sustancialmente la imposibilidad en que el gobierno se considera de gestionar solución alguna de las que pretenden los Estados Unidos mientras no se hayen constituidas las Cámaras insulares de Cuba, las cuales deben estarlo el 4 de mayo.[24]

De esta forma, el domingo 3 de abril *El Imparcial* abre sus informativos con la noticia de «CONFLICTO INMINENTE»:

... Puede asegurarse que ha terminado la gestión diplomática para el arreglo de la cuestión hispano-norteamericana. El presidente McKinley somete ahora la cuestión cubana al Congreso Federal. Los senadores y representantes sólo esperan recibir el mensaje presidencial para adoptar

[21] Ibídem.

[22] Ibídem.

[23] Ibídem.

[24] El Imparcial, *Madrid, 1-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

la resolución. Creen algunos que después de leído el mensaje se acordará inmediatamente la declaración de guerra. Otros opinan que acaso McKinley envíe aún un ultimátum al gobernador español.[25]

Ante el conflicto, el Vaticano acepta mediar entre los posibles beligerantes, según comunicaba *El Imparcial* el día 4 de abril de 1898:

MEDIACION DEL PAPA

... Dos puntos distintos se ofrecían y ofrecen al Papa al abordar esta cuestión: la actitud de Mr. McKinley y del señor Sagasta y la de los pueblos que ambos dirigen.

... El exceso de agitación producida en los últimos días en Nueva York, en Washington y en otros puntos de la República añadían dificultades a la intervención del Papa. No se propone éste ejercer un arbitraje, primero porque no le ha solicitado ninguna de las dos naciones que discuten, y además porque no son las cuestiones pendientes de las que pueden someterse a regateo, toda vez que España no ha de permitir que se disminuya ni un ápice su soberanía en la isla rebelada.[26]

Esta situación diplomática no hizo otra cosa que retrasar la conflagración, además de ofrecerle un «margen de legalidad» al litigio, puesto que el mismo día 5 de abril se recibía en Madrid un preámbulo informativo sobre un previsible mensaje del presidente norteamericano en el que se incluiría un ultimátum a España. Este hecho fue paralelo a la primera repatriación de ciudadanos norteamericanos residentes en Cuba, así como a los telegramas de congratulación enviados al Vaticano por la Reina de España y el presidente McKinley. No obstante, el Papa León XIII vería frustradas sus intenciones de mediación ante la opinión pública americana, según demuestra la nota recibida el 6 de abril en la redacción de *El Imparcial:*

... Asegura el corresponsal que produjo muy mal efecto en el Vaticano la manera como se recibieron en Washington sus indicaciones. (...) El Papa continúa trabajando para mantener la paz y, a pesar de la mala voluntad de gran parte de la opinión norteamericana, aún no desconfía completamente de lograrlo.[27]

Como era de esperar, por tranquilizadoras que estas noticias pudieran parecer, el asunto tuvo un desenlace rápido y fulminante. Tal y como publica este periódico al día siguiente —7 de abril— se recibió en Madrid la nota del ultimátum por parte de los Estados Unidos:

EL ULTIMATUM

... Cuando más comentarios se hacían ayer acerca de la situación del problema internacional, de si el mensaje del presidente McKinley presentado a las Cámaras norteamericanas era más o menos agresivo para España, sobre los efectos que podría tener la intervención de Su Santidad en el conflicto pendiente, sobre la actitud de las potencias europeas y respecto de los probables acuerdos de las Cámaras de USA, un acto de Mr. Woodford vino a dar nuevo rumbo a las negociaciones. El ministro norteamericano comisionó ayer tarde a su secretario Mr. Sickles para entregar al ministro de Estado una nueva nota, que sustancialmente constituye un verdadero ultimátum. Estando ya los ministros reunidos en Consejo, el secretario de la legación norteamericana se dirigió a la presidencia e hizo entrega personalmente del documento al señor Gullón.

... El gobierno norteamericano parece que tenía también pedidas numerosas y cuantiosas in-

[25] El Imparcial, *Madrid, 3-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[26] El Imparcial, *Madrid, 4-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[27] El Imparcial, *Madrid, 6-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

demnizaciones por diferentes conceptos, para los cuales es de presumir que Mr. Woodford pidiera igualmente contestación como medio de preparar resoluciones violentas por parte de Estados Unidos.

... La nota conminatoria de Mr. Woodford, que constituye un ultimátum, desvanece las pocas esperanzas que algunos tenían de llegar a soluciones de paz antes de rechazar cualquier agresión que los yankees cometan contra las Antillas españolas.[28]

Junto al ultimátum, una de las reivindicaciones más destacadas del gobierno norteamericano era la posibilidad de un armisticio en la isla de Cuba. Pero los temores del gobierno Sagasta a ceder en este punto se basaban en la consecuente y probable represalia por parte del ejército ante cualquier medida de debilidad o benevolencia con los independentistas insulares. Tales temores no estaban infundados, puesto que ante la concesión de la autonomía a la isla había existido un profundo descontento entre los militares. De esta manera, se hubo de recurrir a la mediación de las potencias y del Papa, en una «farsa» para lograr tal eventual armisticio, aun cuando las posibilidades de conflicto eran ya seguras. *El Imparcial* del día 7 de marzo publica así un comunicado procedente del Vaticano:

... El cardenal Rampolla se limitó a declarar que no estaban perdidas todavía por completo las esperanzas de un arreglo entre España y Estados Unidos. Toda dificultad estriba en dar con una fórmula para el armisticio sin perder tiempo, y en obtener enérgico apoyo de las potencias. (...) A los políticos del Vaticano les preocupa mucho la hostilidad contra el Papa reavivada ahora en los Estados Unidos. Este tiene que proceder con mucha prudencia al intervenir en el conflicto.[29]

La obligada mediación de las potencias no se hizo esperar; así, en *El Imparcial* del 8 de abril figuran las siguientes noticias:

MEDIACION DE LAS POTENCIAS

Nota colectiva. Las potencias europeas a los Estados Unidos.

... Esta mañana se presentaron en la Casa Blanca el Barón Hengel Muller, ministro plenipotenciario de Austria-Hungría; Monsieur Cambón, embajador de Francia; Sir Julian Pauncefote, embajador de Inglaterra; el Doctor Von Holleben, embajador de Alemania; el Conde Vinci, encargado de negocios de Italia y el Caballero Jorge de Vollaut, encargado de negocios de Rusia. Recibidos con la solemnidad de rúbrica, el embajador de Inglaterra, hablando en representación de todos, dijo: «Señor presidente: comisionados por las grandes potencias de Europa, a las cuales representamos, acercándonos a V.E. en misión de amistad y de paz en el presente crítico momento de las relaciones entre los Estados Unidos y España, le transmitimos los sentimientos expresados en nota colectiva que tengo la honra de poner en vuestras manos». La nota entregada por el embajador de Inglaterra dice así:

Los firmantes representantes de Alemania, Austria-Hungría, Francia, Gran Bretaña, Italia y Rusia, debidamente autorizados para ello, se dirigen a vos, presidente de la República de los Estados Unidos del Norte de América, en nombre de sus respectivos gobiernos, apelando con todo interés a los sentimientos de humanidad y de moderación del Presidente y del Pueblo de los Estados Unidos en el litigio que sostiene en la actualidad con España. Sinceramente esperan ulteriores negociaciones que conduzcan a una inteligencia que al mismo tiempo que asegure el mantenimiento de la paz, ofrezcan las necesarias garantías para el restablecimiento del orden en Cuba. Las potencias no dudan de que el carácter humanitario y puramente desinteresado

[28] El Imparcial, *Madrid, 7-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[29] Ibídem.

de estas observaciones que hacemos, será plenamente reconocido y apreciado por la nación americana.[30]

Respecto a esta nota la respuesta de McKinley, que figura en *El Imparcial* del mismo día, se manifiesta en los siguientes términos:

El gobierno de USA reconoce la buena voluntad que ha inspirado la amistosa comunicación que acaba de serme leída y participa de la esperanza en ella expresada de que la solución de la situación de Cuba puede constituir el mantenimiento de la paz entre USA y España, dándose garantías para el restablecimiento del orden en Cuba y poniéndose así término al crónico estado de acontecimientos que allí viene prevaleciendo. Estos disturbios perjudican hondamente los intereses y amenazan la tranquilidad de la nación americana por el carácter y consecuencias de la lucha que se mantiene en nuestras puertas, y que además hiere sus sentimientos humanitarios...[31]

Ante estos sucesos *El Imparcial,* haciendo bandera de la representación del sentir de «todo el pueblo español» acerca del asunto cubano, publica en su editorial estas líneas:

PARA SALVAR EL HONOR

... Contra todas las recientes y rotundas afirmaciones del gobierno se ha concedido a los insurrectos una tregua que no solicitan. (...) Tras de tantos errores, uno más: negar al Consejo del Sumo Pontífice lo que se ha de entregar a los representantes de la fuerza material (se refiere a las potencias europeas).

Pero a despecho de todas las inconcebibles debilidades del gobierno, la honra de España pide un camino para salvarse, y trata de abrirse paso. Si lo cierran aquellos hombres que representan al poder público, procederán con mal acuerdo; en un pueblo como el pueblo español, ninguna resistencia iguala al impulso del decoro nacional.

(...) Si la contienda no termina al expirar ese plazo (se refiere a los veinte días de tregua), guerra incesante a los insurrectos y guerra a los Estados Unidos si insisten en acercarse a Cuba con su armada.[32]

Volvemos a observar en estas líneas cómo el día 10 de abril *El Imparcial* seguía manteniendo tal tono insensato, con el que si bien logró aumentar su tirada, no reflejaba en absoluto las condiciones reales del previsible conflicto.

Paralelamente los representantes de las potencias europeas efectuaban durante esta fecha las mismas recomendaciones que realizaron al presidente McKinley, al gobierno español:

... Los embajadores de Austria-Hungría, Alemania, Francia, Italia, Rusia e Inglaterra, visitaron al señor Gullón en aquella mañana para efectuarle las mismas recomendaciones que al presidente americano. Pidieron para conseguir la paz una previa tregua, concesión a la que Gullón puso reparos puesto que podía suponer perjudicial para los intereses de España en la zona.[33]

También recoge *El Imparcial* con esa fecha la posición de Alemania, como país interesado en las colonias españolas:

... (En Alemania) los periódicos se ocupan hoy con detenimiento del conflicto entre Estados Unidos y España. El diario oficioso *La Gaceta de Alemania del Norte* afirma que Alemania no

30 El Imparcial, *Madrid, 8-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

31 Ibídem.

32 El Imparcial, *Madrid, 10-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

33 Ibídem.

se ha desviado lo más mínimo de la neutralidad más estricta. Sólo motivos de humanidad indujeron al gobierno germánico a asociarse a las demás grandes potencias para dirigirle a McKinley la comunicación de todos conocida.[34]

No obstante, durante los siguientes días de la guerra, Alemania mantendría una escuadra de similares características y potencia de fuego que la de los Estados Unidos, en Filipinas, haciendo patente su interés por el territorio.

Con la retirada del representante norteamericano Mr. Woodford el día 11, el 12 de abril se hace oficial en la prensa la noticia de la tregua:

DESDE LA HABANA

A primeras horas de la noche de ayer se recibieron en la Capitanía General las órdenes del gobierno de Madrid para que el general Blanco disponga de la suspensión de actividades. Inmediatamente que se supo la noticia se reunieron en Consejo de ministros los representantes insulares, prolongándose la reunión hasta las 12 de la noche. Entretanto, el Capitán General señor Blanco reunía en su despacho a todos los generales que actualmente se encontraban en La Habana. Este nuevo e inesperado aspecto del gravísimo asunto ha producido una impresión tan dudosa que hoy es imposible reflejar.[35]

Pero con la tregua llegan el mismo día dos informes vitales a la redacción de *El Imparcial* para el mantenimiento de las posiciones de España; de un lado, la previsible posición británica ante un posible conflicto:

... Respecto a la actitud de Inglaterra, dicen en la Casa Blanca que de ninguna manera será en favor de España, y que así se hará ver si las cosas se inclinan en esta dirección.[36]

De otro lado, el mensaje que el presidente McKinley pronunció ante el Congreso Federal acerca de la crisis cubana, del cual adjuntamos algunos párrafos que conviene resaltar, publicados por este periódico:

EL MENSAJE

... La actual revolución de Cuba es una de la serie de insurrecciones análogas que han estallado en la isla en un período de cerca de medio siglo, cada una de las cuales durante su desarrollo ha impuesto a los Estados Unidos un esfuerzo y gastos para mantener sus leyes de neutralidad, ha causado enormes pérdidas a la industria y al comercio norteamericanos, ha provocado irritación, molestias y disturbios entre nuestros ciudadanos, y por el ejercicio de prácticas militares crueles, bárbaras y contrarias a la civilización, ha herido la sensibilidad y ha ofendido el espíritu humanitario de nuestro pueblo desde que comenzó la revolución actual en febrero de 1895.

... Nuestra industria ha sufrido a consecuencia de ese estado de cosas, el capital empleado por nuestros conciudadanos en Cuba ha quedado perdido en gran parte y la templanza y previsión de nuestro pueblo se han visto puestas a prueba tan dura, que se ha manifestado peligrosa inquietud entre nuestros compatriotas...

... En cuanto a reconocimiento hoy en día de la independencia del actual gobierno insurrecto, declaro no creo que sea sabio ni prudente el que el gobierno norteamericano reconozca por ahora la independencia de la titulada república cubana. Semejante reconocimiento no es necesario para que los Estados Unidos intervengan y pacifiquen la isla. Cuando en lo sucesivo se demuestre que hay en Cuba un gobierno capaz de cumplir sus deberes y desempeñar dignamente las funciones de nación separada e independiente, con todas las debidas formas y atributos de na-

[34] Ibídem.

[35] El Imparcial, *Madrid, 12-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[36] Ibídem.

cionalidad, entonces tal gobierno podrá ser pronta y fácilmente reconocido y conciliarse las relaciones e intereses de los Estados Unidos con la nueva nación.

... La destrucción del Maine prueba que el estado de cosas en Cuba es tal, que el gobierno español no puede garantizar la seguridad y la inmunidad de un barco de la nación norteamericana en el puerto de La Habana, cuando va a él con una misión pacífica y teniendo derecho a ir allí. Pido al Congreso que autorice y otorgue poderes al presidente para adoptar medidas que aseguren el completo y definitivo término de las hostilidades entre el gobierno español y el gobierno cubano, y que aseguren en la isla la instalación de un gobierno estable capaz de mantener el orden, cumplir sus obligaciones internacionales y garantizar la paz, tranquilidad y seguridad de los ciudadanos, así como de los nuestros. También pido al Congreso que me autorice para emplear las fuerzas militares y navales de los Estados Unidos, según sea necesario, para conseguir estos fines en interés de la humanidad.[37]

En respuesta a este mensaje, el miércoles 13 de abril apareció en *El Imparcial* una notificación del señor Sagasta con el siguiente texto:

En el Consejo de ministros presidido por Sagasta se analizó el mensaje de McKinley resolviendo los siguientes puntos:

... que no puede dejarse pasar en silencio la doctrina que sienta McKinley sobre el derecho a intervenir los Estados Unidos sobre los asuntos de Cuba, pues el derecho internacional impide ingerencias extrañas en los asuntos interiores de cada país...

... que España ha llegado ya al límite de las concesiones que podría hacer a las invitaciones de los Estados Unidos y que a los actos de este país se contestará también con actos. Que contra la amenaza de la intervención amistosa o armada, el gobierno debe continuar preparándose activamente para la defensa de sus intereses y derechos.[38]

El gabinete de Sagasta nunca se caracterizó por su prudencia en cuestión de política internacional, aun cuanto todos sus pasos diplomáticos fueran dados en dirección a salvaguardar el sistema nacido de la Restauración.

Por otra parte, el mensaje del presidente McKinley justificó en todos sus términos para la opinión americana la intervención de USA en la isla de Cuba. Pero quizá el elemento más destacado en tal mensaje, sea la cuestión de la independencia cubana. Los Estados Unidos pretendían intervenir antes de que se conformase un gobierno independentista sólido o, en otras palabras, antes de que los partidarios de la emancipación dominasen el panorama bélico en la isla. Esta razón era debida al hecho de que si Cuba se convertía en una nación soberana de «motu propio», los fines estratégicos y expansionistas de Norteamérica quedarían muy recortados. Era necesario declarar la guerra a España, ganarla, y en caso de conceder una independencia a los cubanos, que fuese bajo los auspicios estadounidenses. Los acontecimientos y la historia se han encargado de demostrar estos hechos.

No obstante, en los días que siguieron al mensaje y hasta la declaración de guerra, las Cámaras de los Estados Unidos vivieron una auténtica batalla por esta cuestión. El Senado se mostró desde un principio favorable a la intervención bélica y a la independencia, mientras que el Congreso era más reticente respecto a tal independencia, aunque aprobaba por mayoría la guerra con España. El presidente McKinley por su parte, estaba más cerca de la postura del Congreso que de la del Senado, aún cuando hubo

[37] Ibídem.

[38] El Imparcial, *Madrid, 13-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

de terminar cediendo, porque al fin y al cabo, una independencia cubana bajo la victoria bélica de los Estados Unidos facilitaba de todas maneras los intereses norteamericanos. De esta manera *El Imparcial* del día 17 de abril de 1898, consciente de que la decisión final formaba parte de este debate en las Cámaras americanas, publicaba las siguientes noticias:

... El Senado después de un debate larguísimo ha aprobado en votación la enmienda que presentó Mr. Turpie al dictamen de la Comisión. Esta enmienda reconoce la independencia de Cuba y fue aprobada por 51 votos contra 37. Después se aprobó el dictamen de la mayoría de la Comisión por 67 votos contra 21. La aprobación es el reconocimiento de la independencia de Cuba y la intervención armada para conseguirla.[39]

Paralelamente, *El Imparcial* publica los sucesos contradictorios existentes con respecto a la Cámara de Representantes:

... El voto de la Cámara de Representantes no reconoce la independencia de Cuba y encarga al presidente la intervención inmediata en la isla.[40]

En los días 18 y 19 de abril las comisiones respectivas y los miembros de ambas Cámaras se hayaron en una fuerte polémica respecto a la resolución que se habría de tomar finalmente, como lo refleja el periódico:

... El interés del día ha estado hoy concentrado en el Capitolio, por creerse que las Cámaras llegarán a un acuerdo equivalente a la declaración de guerra.[41]

En efecto, esta resolución se divulgó al día siguiente, tras una reñida lucha entre republicanos y demócratas, entre Congreso y Senado, entre la independencia a largo y a corto plazo. *El Imparcial* de 20 de abril abre con la siguiente información sus titulares:

ACUERDO DEFINITIVO

La independencia de Cuba. La intervención. Desde mi último telegrama de ayer, puesto a las 7 de la tarde, siguió la Conferencia de la Comisión mixta de senadores y representantes durante seis horas y treinta y tres minutos.

... El Senado y la Cámara de Representantes reunidos en congreso acuerdan: Primero. Que el pueblo de Cuba debe ser y es en derecho independiente, y que el gobierno de Estados Unidos por la presente, así lo reconoce. Segundo. Que es deber de Estados Unidos exigir y por la presente su gobierno exige, que el gobierno español renuncie inmediatamente a su autoridad y gobierno en Cuba, y retire sus fuerzas terrestres y navales de las tierras y mares de la isla. Tercero. Que se autoriza al presidente de los Estados Unidos para que utilice todas las fuerzas militares y navales de los Estados Unidos y llame al servicio activo las milicias de los distintos Estados de la Unión en el número que sea necesario para llevar a efecto estos acuerdos. Cuarto. Que los Estados Unidos por la presente, desmienten que tengan ningún deseo o intención de ejercer jurisdicción ni soberanía, ni intervenir en el gobierno de Cuba, si no es para la pacificación de la isla, y afirma la determinación de que una vez realizada dicha pacificación, dejará el gobierno y el dominio de la isla al pueblo de ésta.

Después fue sometido el acuerdo a la Cámara que lo aprobó por 316 votos contra 6.[42]

39 El Imparcial, *Madrid, 17-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

40 Ibídem.

41 El Imparcial, *Madrid, 18-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

42 El Imparcial, *Madrid, 20-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

La decisión presidencial no se hizo esperar; en el mismo día, se aprobó el segundo ultimátum a España:

... El Consejo de Ministros ha aprobado definitivamente el ultimátum a España. El Consejo de Ministros terminó a las 5,30 horas. Todo estuvo consagrado a la preparación del ultimátum, que parece no se limitará a transmitir a España la resolución, sino que además se dirigirá a las potencias en forma de circular, participándoles de lo que ocurre.[43]

Era la guerra. Así visto por los titulares de *El Imparcial* el 21 de abril de 1898:

LA GUERRA

En los círculos oficiales se declara que el discurso pronunciado ayer por el señor Sagasta ha quitado a Mr. McKinley la última esperanza de arreglo pacífico... (...) Retirada de Woodford y Polo de Bernabé.[44]

Y el día 22 la cuestión bélica se considera ya un hecho consumado:

LA GUERRA

La escuadra yanqui en Cuba. El bloqueo de La Habana.

Poco después (el presidente McKinley) convocó apresuradamente el Consejo de Ministros. Este acordó comunicar en el acto instrucciones al almirante de la escuadra norteamericana concentrada en Cayo-Hueso, a fin de que zarpase inmediatamente rumbo a Cuba.

Transmitida la orden, se recibió estando todavía reunido el Consejo la contestación del contraalmirante Sampson, la cual contenía las siguientes palabras:

— He cumplido las órdenes que acabo de recibir.

Se cree que la escuadra estaba ya camino de Cuba una hora antes de ser comunicada la noticia a los periodistas.[45]

No obstante la declaración oficial de guerra no se haría pública por los Estados Unidos hasta el día 26, coincidiendo con los primeros bombardeos de la escuadra americana sobre los objetivos previstos. El presidente McKinley habría de referirse a la Cámara en los siguientes términos:

... Habiendo adoptado España una actitud decisiva en dicha nota me vi obligado a ordenar el bloqueo de Cuba y el aislamiento de voluntarios. En vista de estas medidas y de otras que serán necesarias, pido al Congreso que declare oficialmente la guerra a España.

La Cámara de Representantes aprobó inmediatamente el *bill,* declarando que existe la guerra entre los Estados Unidos y España desde el 21 de abril, fecha de la nota española que daba por rotas las relaciones diplomáticas entre ambas potencias.[46]

Ante tal situación consumada, la actitud de *El Imparcial* siguió siendo airada e imprudente, más aún, cuando era obvia la incapacidad bélica de España frente a la flota y el armamento norteamericanos. En los meses que transcurrieron desde abril hasta agosto los desastres se sucedían imparables: Cavite, Manila, la destrucción de la flota de Cervera, Puerto Rico...

Cuando el 12 de agosto se puso provisionalmente fin a las hostilidades, el reajuste colonial estaba ya consumado.

[43] Ibídem.

[44] El Imparcial, *Madrid, 21-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[45] El Imparcial, *Madrid, 22-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

[46] El Imparcial, *Madrid, 26-IV-1898. Hemeroteca Municipal de Madrid.*

El 98 español se cerró así como una de las fases más características de la redistribución colonial, al lado del desastre de Adua, el problema de Fashoda y el asunto del «mapa rossa».

En la época de la crisis de la razón,[47] de la «cuestión social», de los cambios técnicos y de las tensiones entre las grandes potencias industrializadas, el 98 formaba parte de una interrelación estructural de acontecimientos y procesos socioeconómicos, conocida en su globalidad por la crisis de fin de siglo, cuya manifestación político-estratégica más destacada se habría de realizar en los reajustes coloniales que acontecieron en aquel marco internacional.

V. Epílogo. Guerra, reajuste colonial y prensa

El estudio de estos cuatro meses de preguerra ha constituído un esbozo de la situación política e informativa que en España se vivía ante el posible conflicto bélico con los Estados Unidos. Las circunstancias que envolvieron la posterior guerra y el tratado de paz, se encontraban ya dibujadas en los contactos mantenidos por las grandes potencias durante las primeras fechas de 1898.

El reajuste colonial que supuso la pérdida de los territorios ultramarinos no se puede contemplar por lo tanto como un hecho fortuito, sino que más bien se corresponde con un proceso planeado y dirigido por los países más poderosos en favor de sus respectivos intereses.

Tales razones son una consideración general del asunto, pero de una manera más minuciosa y, a tenor de los acontecimientos, podríamos destacar las siguientes conclusiones:

— Durante los cuatro meses que analizamos en el cuerpo de investigación existe una oposición abierta entre las crónicas informativas —excesivamente optimistas— de *El Imparcial* y la realidad de los hechos históricos.

— Las noticias que ofrece este diario capitalino en ningún momento señalan el enorme desequilibrio de fuerzas existente entre las naciones oponentes, situación que junto a la similar postura tomada por la mayoría de la prensa madrileña, y española en general, contribuiría aún más a la conmoción de la opinión pública tras el fracaso.

— Este desequilibrio de fuerzas tuvo su razón en las diferencias existentes entre una España con predominio del sector agrícola, industrialización pobre o la falta de equipamiento militar y una Norteamérica en plena expansión industrial, con un desarrollo demográfico mucho más poderoso y un equipamiento bélico que satisfacía las necesidades expansionistas del país.

— La posición mantenida por Inglaterra ante la conflagración hispano-cubano-norteamericana fue decisiva para los resultados del conflicto, puesto que siendo la

[47] *La crisis del positivismo y de la razón es paralela al auge del imperialismo y de las políticas de «destino universal» (caso de Alemania), o de características «darwinistas» (caso del gabinete presidido por Lord Salisbury en Inglaterra durante 1898). De cualquier forma, el declive del pensamiento positivista al final del XIX, es el proceso cultural más destacado de la crisis finisecular.*

única potencia que podía eficazmente oponerse a los objetivos estadounidenses, al mantenerse en una neutralidad benévola con respecto a Estados Unidos, posibilitaba indirectamente la intervención de este país en la zona caribeña.

— Sin embargo, no debemos atribuir el desarrollo del proceso bélico únicamente a los intereses existentes en el marco internacional; los gobiernos de la Restauración manifestaron su ineficacia para dar una solución pacífica al problema cubano, envolviendo al país en una costosa y sangrienta guerra contra los partidarios antillanos de la independencia, que poco a poco estuvo minando las posibilidades de la metrópoli en la isla.

— La culminación del reajuste colonial se realizó en las negociaciones de paz que se mantuvieron en París, iniciadas el 1 de octubre de 1898 y finalizadas el 10 de diciembre de 1898, en las que España —aparte de perder los dominios caribeños y de tener que pagar una inmensa suma por gastos y obligaciones—, hubo además de ceder a los Estados Unidos todo el archipiélago de las Filipinas, así como la isla de Guam en el archipiélago de Las Marianas.

— Por otra parte, la isla de Cuba, a través de la coyuntura bélica de 1898, lejos de conseguir la independencia completa, pasó del régimen colonial establecido por España, al ámbito de la preponderancia política y económica de los Estados Unidos en el área del Caribe.

— Para finalizar, podemos afirmar que el hundimiento del Maine fue el inicio del período «caliente» de la preguerra. Este período se vio acelerado por la fiebre probélica que en los Estados Unidos se desarrolló a raíz de este hecho, fiebre que fue bien empleada por la prensa para multiplicar sus tiradas y exacerbar los ánimos. Sin embargo, no podemos olvidar que las auténticas causas de la intervención de los Estados Unidos en la cuestión de Cuba, se encontraban implícitas en el desarrollo de su política mucho antes de la sucesión de tales acontecimientos (más bien utilizados como detonante) y respondían a una clara expansión económica y estratégica por parte de este país.

El 98 español no sólo demostró la debilidad de una nación poco industrializada en un conflicto internacional, sino que además planteó las bases estratégicas de la expansión norteamericana en el mundo. Los restos de un viejo colonialismo, al ser transferidos por una coyuntura bélica a una potencia joven y poderosa, iniciaron la escalada imperialista de esta última en un ámbito dominado por la «ley de la fuerza» dentro de las relaciones internacionales.

José Gregorio Cayuela Fernández

Bibliografía

BAUMONT, Maurice: «L'essor industrial et l'imperialisme colonial (1878-1914)», tomo XVIII de *Peuples et Civilisations.* París, PUF, 1965.

— *Historia del mundo moderno.* Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1970; vol. XI, «El progreso material y los problemas mundiales (1870-1898).

FIELDHOUSE, D. K.: *Economía e imperio. La expansión de Europa, 1830-1914.* Madrid, Siglo XXI, 1977.

— *Colonialism 1870-1945. An Introduction.* Londres, W & N, 1981.

FORNER, Ph. S.: *La guerra hispano-cubana-americana y el nacimiento del imperialismo norteamericano, 1895-1902.* Madrid, Ed. Akal, 1972.

GIRAULT, R.: *Diplomatie europeenne et imperialisme, 1871-1914.* París, Masson, 1979.

GRENVILLE, J.A.S.: *Lord Salisbury and Foreing Policy. The closed of the nineteenth century.* Londres, Athone Press, 1964.

GUERRA, Ramiro: *La expansión territorial de los Estados Unidos.* La Habana.

GUILLAUME, P.: *Le monde colonial, XIX-XX siècles.* París, A. Colin, 1974.

JOVER, J.M.: «Caracteres de la política exterior de España en el siglo XIX», en *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX.* Madrid, Turner, 1976.

— «Gibraltar en la crisis internacional del 98», en *Política, ...*

— *1898, Teoría y práctica de la redistribución colonial.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.

— «Acontecimiento internacional», en *Días de ayer, historias e historiadores contemporáneos.* Barcelona, Ed. Alpha, 1963.

LANGER, W.L.: *The Diplomacy of Imperialismus, 1890-1902.* Nueva York, 1951.

MIEGE, J.L.: *Expansión europea y descolonización de 1870 a nuestros días.* Barcelona, Ed. Labor, 1975. «Nueva Clío» 28.

PABÓN, Jesús: «El 98, acontecimiento internacional», en *Días de ayer, ...* Barcelona, Alpha, 1963.

RENOUVIN, Pierre: *Historia de las relaciones internacionales, siglos XIX y XX.* Madrid, Akal, 1982.

RICHOVER, H.G.: *Cómo fue hundido el Maine.* Madrid, Ed. Naval, 1985.

SCHNERB, R.: «El siglo XIX», en *El apogeo de la expansión europea, 1815-1914.* Barcelona, Destino, 1982; t. II.

TORRE DEL RÍO, M.ª del Rosario: *La neutralidad británica en la guerra hispano-norteamericana de 1898.* U.C.M. Fac. Geografía e Historia. 1983. Tesis doctoral. Director, J. M. Jover.

— «Los noventa y ocho», en *Las vísperas de nuestro siglo. Sociedad, política y cultura en el 98. Historia Universal Siglo XX.* Historia 16, n.º 1, tomo I, 1983, pp. 49-66.

— «El noventa y ocho español», en *Las vísperas de nuestro siglo. Sociedad, política y cultura en el 98. Historia Universal Siglo XX.* Historia 16, n.º 1, tomo I, 1983, pp. 79-90.

VOLTES BOU, Pedro: «Nuevo análisis de los antecedentes de la guerra de 1898». *Cuadernos de Economía* n.º 11, Barcelona, mayo-agosto 1983, n.º 31.

Devastado *

Tropismo

¿Movimiento? Sólo como la ameba. Dignamente. (A la convexidad azul, a que la mano esparza allí, como sembrando trigo, las pequeñas estrellas. A los blancos y los glóbulos rojos cruzándose, fluyendo, batalla expresionista en la nieve) Ningún otro. (El placer a sí mismas de las olas, sí; de las esferas silenciosas en la noche, es diferente) La planta hacia la luz, sí; pero se sacrifica y muere por la música su asombro idéntico al leve de mis ojos cuando la gravedad tira de la belleza por su peso hacia la tentadora tierra. Cuidado. El movimiento que crees imperceptible no pasa inadvertido a quien púdicamente lo provoca. ¿Atrofia el estímulo puro la indiferencia? No. Se desplaza el instinto. Pero la rosa abre.

Después de la cita

De la duda también, la perfección es la medida exacta de la espera. Es esta intensidad en el jardín nevado o en la ventana de un café mientras afuera llueve. En punto estoy, la cita. Podría lamentar tanta fascinación perdida, malgastada, pero nunca el juego prudente ni sus fuegos, artificiales si me obligué a ser maravilloso para nadie, si en vilo aguardo —si me llamara, sí, si me llamara— la hora de la cita. No basta, la arquitectura ardiente de la alondra dibuja el gótico en ruinas para iniciar su ansia, el vuelo que concluya con el retorno a la escritura insomne, con la vuelta, solo, y naturalmente derrotado, ebrio, a casa.

* *Tres poemas del libro inédito* Devastado —diario de un poeta tartesso—.

El juego más hermoso

Espalda del verano me da su espalda para ser estriada con esmalte de uñas como columna jónica. El rastro paralelo, aunque tiembles, sea el que te desangre. Sí, amor fue barroco cuando nadie segmenta ni analiza. Ni divide. Lo fue, irascible, atormentado, flamígero en la espada del ángel que expulsa y cierra y lo clausura, lo guarda y lo prohibe: el paraíso. Que música bilingüe no impida esta quimera, el juego de dije, me dijiste, que sea insomnio de entonces responderé y me contestará... Pero puede humillarme, obsesión y victoria. ¿Cómo llamar sino lascivia al desprenderse a tiras la corteza en mí del eucalipto?

Juan Cobos Wilkins

La literatura como pedagogía, el escritor como modelo

Cooperativa Editorial Claridad: proyecto cultural y empresa comercial

«Yo concebí que una editorial no debía ser una empresa comercial, sino una especie de universidad popular».[1] Esta declaración de Antonio Zamora, director de la Cooperativa Editorial Claridad (CEC), resume un proyecto cultural que se funda en una pedagogía de los sectores populares. La actividad de la CEC se extendió desde 1922 hasta la década del 40 —aunque no siempre con la misma intensidad de trabajo— y se dedicó especialmente a la publicación de «obras selectas» de «grandes pensadores de la literatura universal» a precios muy bajos que comenzaban en los veinte centavos y se extendían hasta no más allá de los cinco pesos.[2] La empresa de difusión de las «grandes obras» fue acompañada por dos revistas culturales de los mismos editores, *Los pensadores* y *Claridad*, que pueden ser consideradas como una guía de lectura en la que se despliegan los dispositivos que ayudan a integrar los textos leídos en un sistema más amplio, el de la práctica social y la experiencia individual. Las revistas son a la vez marcos de lectura y espacios de decantación de los materiales leídos que encuentran por este medio la posibilidad de conectarse e interrelacionarse, de volverse productivos unos a otros.

Este proyecto se formula desde una perspectiva de izquierda política que se caracteriza por ser democrática y no doctrinaria: dentro de límites muy laxos (a los que por momentos acecha una suerte de socialismo utópico) se admiten diversas posiciones que van desde la izquierda revolucionaria a la más moderada. Esta caracterización torna un tanto ecléctico el sistema de las revistas pero a la vez es lo que posibilita la circulación masiva de ellas.[3] Partiendo del socialismo y con la pedagogía como objetivo, el dis-

[1] *En revista* Todo es Historia *n.° 172, Año XV, septiembre de 1981. Reportaje a A. Zamora realizado por Emilio J. Corbière, p. 38.*

[2] *Para tener una idea de lo que significan estos precios baste señalar que el precio de los diarios era de 10 centavos y el de un paquete de cigarrillos entre 20 y 60; estos datos y otros se encuentran en el libro de B. Sarlo* El imperio de los sentimientos, *Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, pp. 44-45. También en el número ya citado de* Todo es Historia, *p. 10: «... su precio (el de LP) era de 20 centavos, los 20 centavos que había que pagar por un "completo" —un café con leche, pan y manteca— en la lechería de cualquier barrio de Buenos Aires».*

[3] *Aunque carecemos de datos concretos acerca de la tirada de las revistas, la CEC registra habitualmente la reedición de volúmenes agotados. Por otro lado, el rápido crecimiento de la empresa comercial supone una venta elevada de ejemplares.*

curso de estas publicaciones va a hablar desde la *moral.* Este dato no es ocioso sino que constituye el eje principal sobre el que se despliega toda la actividad de la CEC durante tres décadas de trabajo. La moral impregna todas las iniciativas culturales y es la que proporciona un conjunto de certezas y verdades que nos proponemos describir en este artículo. Es entonces en ese arco que va de la moral a la educación en que vamos a estudiar el *corpus* de la primera revista, *Los Pensadores* (LP).

Cuando hablamos de empresa o proyecto cultural no nos estamos refiriendo en realidad a un conjunto muy homogéneo de ideas sino más bien a la confianza de Zamora y sus colaboradores en que la *buena voluntad,* el *esfuerzo* y los *ideales* son los instrumentos necesarios para llevar adelante cambios profundos en los comportamientos sociales. Esto se suma a otra certeza, la de que la ignorancia del pueblo sólo acarrea males políticos y que por lo tanto, es necesario educarlo a través de la lectura. Pareciera que la importancia de este punto descansa menos en los libros que se eligen para publicar que en el acto mismo de leer y por esta razón los —materialmente— descuidados volúmenes tienen la marca de lo transitorio. Esto significa que el objetivo de estas publicaciones no es formar bibliotecas sino *circular,* ser leídos durante la semana, «extraer la enseñanza» correspondiente y ponerlo en circulación nuevamente.

El propósito de educar a los sectores populares, supone un proyecto para que puedan acceder a la cultura «alta» aquellos que carecen tanto de posibilidades materiales cuanto de una formación previa. Las publicaciones de la CEC vendrían a cubrir ese espacio semi-desierto proporcionando materiales de estudio pero, a la vez, privilegiando el «esfuerzo personal» del lector que debe emprender la tarea del *autodidactismo.* La unión literatura-educación responde en primer término, al respeto que hay en la CEC por la «letra impresa», por todo aquello que tenga forma de libro. Se podría suponer que entre quienes la cultura (por problemas de pertenencia social) no es una «naturaleza» sino un bien de adquisición costosa y problemática, el peso de la convención social de la cultura y la autoridad de los libros son elementos de legitimación muy poderosos, además de parámetros del saber. Pero el objeto-libro es objeto de veneración exultante en una cultura autodidacta y muy especialmente en una editorial que, como veremos, se crea pensando desde la *imprenta.* Sólo para dejar enunciados temas que desarrollaremos más adelante, consignemos que el autodidactismo deviene casi necesariamente eclecticismo y que estos dos rasgos van a marcar el *corpus* de LP. Si ahora queremos ubicar esta breve descripción del proyecto editorial de la CEC dentro de la enorme y esforzada empresa cultural en la que con el tiempo se convirtió, debemos pensar en el *voluntarismo* que posibilitó su permanencia. Voluntarismo de A. Zamora que traspasa casi sin mediaciones a sus publicaciones y que es la propuesta a su público. El voluntarismo funciona en el imaginario de las revistas como una suerte de restitución simbólica de las carencias de educación y cultura.

Este proyecto se da a conocer a los lectores con frecuencia y las declaraciones se repiten en casi todos los números; sólo tomamos algunos ejemplos de LP: «La CEC, consecuente con la obra de difusión cultural que se ha propuesto llevar a cabo, ha resuelto enviar a todas las bibliotecas populares, que nos lo soliciten, ejemplares de la revista ''LP'' para que los que no compran los números que publicamos puedan leerlos en esos focos de luz que tienen las puertas abiertas a todos los que tratan de elevarse mo-

ralmente multiplicando sus conocimientos» (número 9); «La CEC no es una empresa comercial. "LP" no responden a ninguna tendencia política, ni filosófica ni religiosa. El propósito de esta publicación es difundir obras buenas a precios populares» (número 24); «Publicación nacida para desencadenar una revolución en el mundo editorial, para hacer la guerra a los libreros comerciantes LP se abrieron camino en pueblos del interior y del exterior. Los títulos que publicamos son muy apreciados por el lector estudioso que cuida del perfeccionamiento de su carácter y aspira a forjarse una inteligencia propia... hemos sido los primeros en poner en práctica un sistema de difusión de las obras que beneficiará al pueblo aunque perjudique al comerciante. Hay mucho por hacer en materia editorial» (número 46 de febrero de 1923, al celebrar el primer aniversario de LP).

Si decimos que el peso de la «política cultural» que emprendió la CEC se concentró en la publicación de «buenas obras» cuya función era la de «hacer luz en los espíritus» para lograr en un futuro no muy lejano una sociedad más justa, la pauta que definió la empresa comercial fue la *honestidad,* que suponía vender a veinte centavos lo que otros vendían a tres pesos, presentar versiones completas (a las que no les falta «ni una sola línea»), no publicar ningún volumen con menos de treinta y dos páginas, salir regularmente, consultar la opinión del público y mantenerlo informado de los cambios o problemas que surgieren en la revista, explicitar con frecuencia los objetivos y proyectos.

El propósito educativo junto con la honestidad comercial y la utopía socialista, se articula y tiene su condición de posibilidad en la transparencia de la relación editor-público que es también, y sobre todo, para las diferentes publicaciones de la CEC, la transparencia del vínculo «literatura-vida» e «ideas-acción». Tal como aparece en las revistas, en estas tres relaciones el momento de la mediación es sumamente fugaz y sólo un puente del que la lectura se desentiende rápidamente. Esta certeza, esta confianza en la educación, se centra muy especialmente en los textos literarios como vehículos de «esclarecimiento», como «aparatos» portadores de ideas, reflexiones, enseñanzas, modelos.

En el aspecto de la honestidad comercial hay que incluir la multiplicidad de notas que se repiten número tras número de LP advirtiendo que «en esta revista no se publicarán avisos de ninguna clase, a ningún precio». Insistentemente se explicita que los editores mantienen su independencia comercial y por lo tanto, ideológica. Esto no obsta para que casi subrepticiamente y hacia el número 53 comiencen a aparecer en el cuerpo de la revista pequeños rectangulitos de 3 × 5 cm en la página final, que publicitan librerías, tapicerías, artículos para el hogar, especialistas en enfermedades venéreas; aparecen y desaparecen sin regularidad y conviven con la publicidad «legítima» que consiste en los catálogos de las «bibliotecas»[4] de la CEC; conviven también con los admonitorios «no publicaremos avisos comerciales», «la CEC no es una empresa comercial», etc. Pero la revista controla estas inclusiones ya que son *servicios* que se prestan a precios muy bajos o, en el caso de las consultas profesionales, gratis.

Es importante remarcar que si bien la cuestión de los avisos comerciales es un punto

[4] *De este modo eran designadas las diferentes colecciones que fue publicando la CEC: la «biblioteca científica», la de «clásicos», la de «poetas», etc.*

programático de la editorial y tiene motivos ideológicos en sus integrantes, publicar una revista de venta masiva durante la década del 20 (e incluso hasta la crisis del papel a fines de los años 30) era no sólo posible sino también rentable. Leyendo las publicaciones de la CEC con regularidad es posible ver los rápidos progresos económicos de la empresa que LP o *Claridad* celebran en sus páginas: la compra de máquinas para el taller de impresión, las mudanzas a locales cada vez más amplios y la adquisición, finalmente, del «local propio». Pero esto es también evidente durante el breve período en que sale LP ya que en el número 9 —a los tres meses de iniciada la publicación— se piden agentes y distribuidores en el interior del país.

La honestidad comercial es la que hace que la CEC se enfrente a las editoriales que publicaban folletines[5] (textos que no estaban escritos por «grandes pensadores») y a ellas les disputa el público condenando la «explotación de las bajas pasiones». En el número 1 de LP (febrero de 1922) se aclara en contratapa: «Muy especialmente recomendamos su lectura y particularmente a las mujeres que tienen por costumbre leer los ''cuentuchos'' que se publican en esas novelas semanales que abundan tanto COMO POCO VALEN» (las comillas y mayúsculas están en el texto). La honestidad también impregna el léxico y promueve el renunciamiento ante una eventual «falta»: «Sus páginas (las de LP) no se *mancharán* con avisos comerciales de ninguna clase, a ningún precio» (número 2); «''LP'' *dejarán de aparecer* antes de dar una obra trunca» (número 7; el subrayado no está en el texto).

La revista-libro LP es la primera publicación de la CEC y como tal tiene cien números que se suceden desde febrero de 1922 hasta noviembre de 1924. A partir del 101 la revista entra en su segunda época con 22 números más, para luego transformarse en revista *Claridad. Tribuna del pensamiento izquierdista.* Estas publicaciones, que son revistas culturales en un sentido muy amplio, dedican un espacio muy importante a lo literario que en LP es casi hegemónico. La reflexión y el uso de lo literario dentro de ese proyecto cultural hace que constatemos tres ejes fundamentales que fueron desarrollados abundantemente en los cien primeros números de la revista y que nos interesan en especial desde la perspectiva de la historia literaria: la literatura, el escritor y el público. Sobre esta trilogía se articulan las indicaciones de la empresa editorial dirigida a «educar al ciudadano», a «... hacer la revolución en los espíritus» como señala el epígrafe que comienza a salir en el número 4 y que se mantiene hasta el 24.[6]

A pesar de que los primeros cien números son «la simple reproducción de una obra», cada uno de ellos dedicado a «un gran pensador», hay mucho material a través del cual se puede leer cuál es la idea de literatura que tenían aquellos que se agrupaban en la CEC, qué era lo que constituía el *corpus* de lo literario, qué lugar ocupaba lo estético, qué imagen de escritor se diseñaba y cuál era la función que la literatura debía cumplir en la sociedad. A estas preguntas creemos encontrar respuestas a través de materiales heterogéneos y por lo general breves aparecidos en tapas y contratapas.

Si bien la pertinencia de estas preguntas es múltiple hay dos motivos que las convier-

[5] *Especialmente «La novela semanal», «La novela del día», «El cuento ilustrado», «La novela para todos».*

[6] *Los enfervorizados y voluntaristas editores de LP hacen suyo el «mandato» de H. Barbusse y el grupo* Clarté *francés cuyos estatutos y objetivos difunden.*

ten en fundamentales para la perspectiva de la historia y la crítica literarias; especialmente si tenemos en cuenta la circulación de LP en el espacio social: en primer lugar, la venta masiva —con sucesivas ediciones de algunos volúmenes— y entre sectores poco habituados a leer ficción y en algunos casos recién alfabetizados. En segundo lugar, el aval que le proporciona un sector del campo cultural de la década del 20, el llamado «Grupo de Boedo», que participando en la CEC refrenda lo publicado como muestrario de las «grandes cumbres del pensamiento».

Por otro lado, no puede dejar de tenerse en cuenta que en la misma época comienza a desarrollarse otra línea literaria representada por las revistas *Martín Fierro* y *Proa* que se despliega exactamente en la dirección opuesta en lo que respecta a estos tres ejes y a la que por el momento, dejamos de lado.

La literatura

Comenzamos a trabajar sobre la publicación que juega su historia de la primera época en un título y dos subtítulos: *LP. Revista de selección universal* (hasta el número 18 inclusive) y *LP. Publicación semanal de obras selectas;* entre uno y otro la voraz necesidad de dar cuenta de la totalidad, la explicación como medio de agotar los materiales. La experiencia del contacto material con LP produce la idea de un cuerpo absolutamente *compacto* donde no quedan espacios en blanco, donde nada puede filtrarse; la masa del texto parece desbordar los límites de la página tal como los editores deseaban que se derramara el sentido por los intersticios del tejido social.[7] Tomando los subtítulos, el espacio que va entre «revista» y «publicación» es el espacio que existe entre un modo de circulación y la descripción de una «esencia» ya que efectivamente LP es una edición de la obra de un pensador en forma de revista. Lo que se mantiene de un subtítulo a otro es la idea de *selección* de lo publicado. Podemos preguntarle a este *clisé* «obra selecta»: ¿quién selecciona?, ¿para quién lo hace? y ¿cuáles son los criterios de selección? para comenzar a describir el concepto de literatura que suscribe la revista-libro y el espacio y función que recubre lo estético.

Se podría contestar, en líneas generales, que para una editorial que se proyecta como masiva la selección de las obras publicadas es la que ha practicado la tradición de lecturas y que las normas y convenciones de los «letrados» son las que han constituido a determinadas obras en selectas. La idea de selección remite a la «aristocracia del espíritu», con la certeza de que esas obras escogidas encierran una verdad que ha superado el paso del tiempo y en ellas hay algo que aprender.[8] Pero éste es el caso del índice de LP sólo

[7] *La revista, de 16 por 25 cm, es casi una saturación de impresión. Sus páginas no tienen blancos, carecen totalmente de ilustraciones y de espacios entre capítulos, son un flujo de escritura que no admite pausa. No parece admitir pausa ni descanso el propósito de educar y ser educado con urgencia, la necesidad de acercarse rápidamente al grupo «letrado» y de proporcionarse, por los medios que haya al alcance, una cultura. La dificultad para formarse de aquellos sectores que no acceden a los niveles superiores de la educación sistemática hace que la tarea sea ardua y no admita distracciones. Hay en esta concepción un sesgo moral de una estrictez sorprendente.*

[8] *Aunque la mayoría de los textos del catálogo se centra en el borde de los dos últimos siglos, por afinidades estéticas e ideológicas, en el número 66 se publica* Dafnis y Cloe *de Longo rescatada como «la primera obra del género naturalista» con un comentario que la señala como «obra perdurable».*

en parte ya que combina autores consagrados por la tradición (en realidad, no muchos) con otros completamente desconocidos y verdaderamente secundarios. No parece ser del todo osada la hipótesis de que en algunos casos la CEC publicaba aquello que «tenía a mano» y que éste puede ser también un criterio de selección para una publicación que en algunas épocas fue semanal y que se había propuesto cumplir puntualmente con su público. Esta hipótesis estaría avalada por la aparición de obras que no son fácilmente ubicables en el sistema estético-ideológico de la revista y que además disputan con él. No es extraño encontrar algunos textos plagados de notas al pie, firmadas por la editorial, en las que se aclara que LP no está de acuerdo con lo expresado en la obra o que «tal» afirmación no debe ser leída en «tal» sentido; este es el caso de ***Preludios de la lucha*** (Baladas) de Francisco Pí y Arsuaga en el número 25 (septiembre de 1922). El texto condena abiertamente el progreso porque lo concibe como la causa de las diferencias de clase al tiempo que la nota al pie aclara que «el progreso no es malo en sí mismo sino que la ambición de los ricos y la ignorancia de los pobres son las que determinan los males»; las notas se suceden a lo largo de las 43 páginas, expurgándolas. Queda en pie entonces la pregunta por su elección. Otros casos que sostendrían esta hipótesis son los variados esfuerzos que se hacen desde las contratapas de LP por «encumbrar» a ciertos escritores sin prestigio, estimando la indiferencia general como prueba de talento. Pero quizás el caso más inexplicable como no sea por la falta de algo mejor, es el del número 62 en que se publica ***El teatro de los humildes*** (Poesías) de Julio Herrera y Reissig; en la nota biográfica de la contratapa la firma XXX después de diferenciarse de la estética del poeta le otorga la posibilidad de retractación póstuma: «Introdujo *desgraciadamente* el decadentismo francés... A no haber muerto tan joven, *seguramente* habría reaccionado contra una teoría estética tan *falsa*». (El subrayado no está en el texto.) Es posible que las poesías publicadas de Herrera y Reissig vengan a comprobar, por otro camino, el «desgraciadamente» y reafirmen la pregunta de por qué se incluyen en el índice; ¿es el «humildes» del título o la falta de otros textos para completar el número?

Esta idea de completar, la imagen de lo compacto, se cruza con la honestidad comercial que significa, entre otras cosas, entregar todos los volúmenes con no menos de 32 páginas y como en algunos números la obra resulta insuficiente para cubrirlas, se incluyen a modo de «relleno», pensamientos, aforismos de otros «grandes pensadores» agrupados bajo un tema general como «la vida», «la muerte», «la naturaleza», etc. Así en el número 11, habiendo resultado escasa la obra de Pablo Mantegazza se incorporan «pensamientos» de Cicerón, Séneca, San Ambrosio, Averroes, Saavedra Fajardo, Jovellanos, Newton, Kepler, Pascal, Humboldt, Flammarion, Encarnación Catalá, Fóscolo, Maupertius, Petrarca, Gómez de Avellaneda, D'E de Constant y Lope de Vega. Esta lista tan heterogénea autoriza a pensar que los criterios de admisión son amplios siempre que haya páginas que cubrir.

La atracción del título (si tenemos en cuenta la posición abiertamente anticlerical de la CEC y sus colaboradores) es también la que parece regir la inclusión de *La muerte de Jesús* de Eça de Queiroz ya que al llegar a la última página de su texto los lectores se enteran de que es una versión incompleta de un manuscrito que el autor nunca terminó.

Pero dejando de lado estas dificultades para conseguir un catálogo muy «selecto» hay, no obstante, un criterio que hegemoniza las elecciones y que funda la poética de la CEC: la literatura —pero el arte en general— es fundamentalmente un contenido, una idea, una doctrina; sobre este eje se comprenden e integran casi todos los títulos del catálogo. Esta perspectiva es no sólo no formalista sino abiertamente anti-formalista, haciendo de este punto una cuestión central y de principios que encuentra en la estética *realista* su mejor formulación. Con el término «realista» nos referimos a una percepción de lo artístico como inmediatez, como «reflejo» de la realidad. Tal como habíamos señalado en el caso de la política cultural y la empresa comercial, las mediaciones son casi indiferentes y, en algunos casos, falsean y distorsionan; por esta razón la literatura elegida para publicar es aquella que «refleja» situaciones «reales» que en la perspectiva política de la revista se condensa en «situaciones de opresión» que ponen en evidencia los «conflictos de clase». Con esta idea de la literatura se abren dos líneas que caracterizan todo el *corpus* de LP: una, que ya señalamos, la pedagógica; y otra, la línea que vincula lo literario a la experiencia de la vida cotidiana. La revista se encarga de escribir que la literatura es ante todo y únicamente, la transmisión de un mensaje, de un *corpus* doctrinario, pero también aclara que ese mensaje, una vez interpretado, crea un saber que es transmisible a otros ámbitos no estrictamente literarios. Vamos a transcribir un ejemplo de la compulsión por los mensajes que es también compulsión por definir, que muestra la valencia múltiple del arte; se refiere especialmente a «la poesía», está en el número 74 y se titula *Rayos de sol* «Selección de las mejores composiciones de poetas célebres», que es una antología de poemas en la que conviven, por ejemplo, Shakespeare con José Santos Chocano. El texto que la antecede, sin firma, se siente obligado a dar una explicación de la inclusión del número de poesía, justificarlo y justificarse porque le resulta incómodo: «Ofrecemos en este número de LP una colección de poesías de varios autores, cuyas composiciones, por ser recitadas en la mayoría de las fiestas donde se intercala un número de declamación, son con frecuencia solicitadas por los que desean deleitarse doblemente con la belleza de un trozo o de una poesía completa de diversos autores, que por ser tan diversos se hace más imposible reunirlos a todos... *Alguien podrá objetarnos que este género de literatura no concuerda con nuestro título, pero como para nosotros está bien, porque los poetas no serán filósofos, pero no por eso no han de ser pensadores desde que una poesía es la esencia de un pensamiento. En la poesía se expresa el pensamiento en la forma más sencilla* y eso contribuye a que muchas ideas sean asimiladas por gente de árido temperamento». (El subrayado no está en el texto.) Dejamos de lado por el momento la referencia a la poesía y los números de declamación como forma de «arte en la vida» y la hermética expresión «gente de árido temperamento» para quedarnos en el género y la definición. «Una poesía es la esencia de un pensamiento»: LP tiene que afirmarlo más para sí misma que para sus lectores ya que revisando el catálogo vemos que la poesía es especialmente resistida en tanto se la vincula con las formas «no educativas» del arte, con el «arte por el arte», es decir, con el «pasatiempo», con las formas de perder el tiempo y no puede incluirse dentro del marco pedagógico.

Pero esto significa también que el arte tiene una esencia que puede ser definida y que es la transmisión de mensajes. Aun cuando el catálogo de LP realiza esta definición, parece que esto no alcanza, hay que escribirlo. No son escasas las obras que con-

tienen reflexiones sobre el arte como por ejemplo *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime* de Kant (número 16) y las *Conversaciones con A. Rodin* (número 73), pero el caso paradigmático es la publicación en dos volúmenes de *¿Qué es el arte?* de Tolstoi (números 38 y 39) que comienza a publicitarse con tres semanas de anticipación —cuando lo habitual es publicitar las obras de una semana a otra—. Esta publicidad es en realidad una indicación de lectura, en el número 35 se lee en la contratapa: «Si usted quiere formarse un criterio *exacto* de lo que es el Arte, deberá continuar leyendo LP que le ofrecerá en breve la *explicación* del siguiente cuestionario...» (El subrayado no está en el texto.) Lo que indica esta admonición como así también el índice de la obra de Tolstoi que se transcribe es que queda garantizada la *definición*, que la pregunta por la esencia va a ser contestada. La obra de Tolstoi responde a los siguientes items: «El problema del Arte; La Belleza; Cometido propio del Arte; Distinción entre Arte y Belleza; El Arte verdadero; Falso Arte; El Arte de los escogidos; Consecuencias de la perversión del Arte: empobrecimiento del campo artístico; Consecuencias de la perversión del Arte: se busca la oscuridad; Consecuencias de la perversión del Arte: el Arte profesional, la crítica, la enseñanza artística: su influencia en la falsificación del Arte; la Obra de Wagner, modelo perfecto de falsificación del Arte; Dificultades de distinguir el Arte verdadero de su falsificación; El contagio artístico, criterio de Arte verdadero; El Arte bueno y el malo; Consecuencias del mal funcionamiento del Arte». Lo que dentro de LP parece leerse en este índice es un sistema semántico: verdad, verdadero, falso, bueno, malo, perversiones; el valor de este libro es que dará respuestas, organizará una axiología, definirá. No parece haber dudas sobre este punto: la gente que lea este libro *aprenderá*. Como si esto no bastara, en el número 40 la revista publica una nueva indicación de lectura: «Si usted no ha leído *¿Qué es el Arte?* de Tolstoi, empiece a dudar de su inteligencia».

Volviendo a las definiciones, sectores con acceso dificultoso a la cultura parecen buscar la precisión como garantía del saber; cuando esos saberes no son prácticos —como es el caso del índice de LP— tanto más se necesita la definición aun de fenómenos ambiguos. La revista da en este punto respuestas tranquilizadoras, facilita la *comprensión*. LP cumple su propósito de difusión de «grandes obras» y cumple con creces el efecto tranquilizador, pero los lectores, un tanto más «realistas», también desean la «diversión», introducir la dimensión del placer y por esta razón reclaman poesías para las fiestas «donde se intercala un número de declamación». También por esto el pedido resulta problemático para la revista que tiene que antecederlo con una justificación que a la vez es una declaración programática y, como tal, una definición.

La autoridad de Tolstoi respecto del arte es incuestionable para LP; en el número 64 se publica *Lo que debe hacerse. El destino de la ciencia y el arte* y A(lvaro) Y(unque) firma una introducción en la que se comenta en un estilo no lejano al tremendismo pero que pone en evidencia la importancia de la cuestión, lo que es el arte, la «misión» del artista a través del sistema tolstoiano: «Responde él [Tolstoi] a las dudas *terribles* e interrogaciones *lacerantes*... Ya no le basta al anarquista Tolstoi negar el clero, la burguesía y el militarismo: niega también el arte y la ciencia de academias y universidades (¡el «arte por el arte», la «ciencia por la ciencia»!) porque *traicionan su misión de perfeccionar al pueblo,* de darle nuevas y más amplias ideas, nuevos y mejores sentimien-

tos; y lo usufructúan ellos también y viven de su penoso trabajo». (El subrayado no está en el texto.) Se dice: el arte como camino de perfección, como perfección de las ideas y sentimientos.

Persiste la idea de cultura como práctica de cultivo intelectual y quizás esto explique el adjetivo para predicar al público: «gente de *árido* temperamento» que a través del «injerto» de pensamientos puede en algún momento «germinar». ¿Por qué el título, por qué LP? En principio, este título no resultaba nada exótico para la época; otra editorial contemporánea semejante en su catálogo a la CEC, tenía una colección llamada «Los Intelectuales»; la titulación de las colecciones populares parece tender entonces a privilegiar la actividad intelectual. El problema del nombre está vinculado con lo que los editores consideraban la *esencia* de lo literario (o del arte en general). El punto es aquí el mensaje ideológico, la posibilidad de comunicar más allá de las formas; la esencia del arte, como se dijo en LP, es el pensamiento, esa sustancia capaz de cultivar la inteligencia, entonces el pensamiento es sustancia, esto es, definición y contenido. Hay una asimilación de lo literario a lo escrito y del arte a los contenidos y reducción de todo al pensamiento; por un esfuerzo de la voluntad el pensamiento produce la escritura que tiene como función principal la de circular y abrir, a su paso, las conciencias. En el número 16 (julio de 1922) la CEC quiere precisar su proyecto y dice: «En LP se irán publicando las mejores producciones literarias del ingenio humano, en todos los órdenes: novela, historia, poesía, ciencia, filosofía, memorias, viajes, ensayos, biografías, etc.». El catálogo de LP cumple esta lista pero predominan las obras de ficción porque ellas enseñan de «la mejor manera» esto es, a través del ejemplo y con una retórica particular.[9]

La literatura y la vida son dos órdenes correlativos. Los lectores que no posean el sistema cultural adecuado para recibir los textos que se publican, los remiten —según indicaciones de la revista— a la experiencia individual. Es en este sentido en que leemos los comentarios a la obra de Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime,* aparecida en el número 16; hacia el final de la noticia biográfica firmada por el director de la CEC, A.Z., y después de remarcar que ésta es una «obra bella», se lee: «Contiene esta obra certeras observaciones y agudas críticas, *que se pueden comprobar en los hechos de la vida cotidiana*». (El subrayado no está en el texto.) A causa de la dificultad que la obra de Kant supone, la revista garantiza y fortalece la utilidad práctica de lo leído pero como un medio de «acortar las distancias» y de autorizar la lectura: no hay razones que le impida al público de LP leer a Kant porque aun cuando carezca de los *habitus* culturales para hacerlo, tiene un sistema de destrezas, prácticas y experiencias que posibilitan la lectura. En este punto la tarea queda arrojada del lado del pleno esfuerzo: del editor al hacer este tipo de reflexión y de los lectores que intenten comprobar en los «hechos de la vida cotidiana» las «certeras y agudas observaciones» de Kant. Esfuerzo que es *voluntarismo* por educar y ser educado, por cubrir las fallas de una difícil educación sistemática buscando otros medios de acceso a la cultura. Esta irrupción de lo literario en lo cotidiano se verifica también en el comentario sobre la

[9] *Retórica que es la del realismo, tal como quedará definido: se muestran las injusticias y se destacan los sentimientos de los personajes, los dramas sociales, etc.*

empresa cultural de la CEC aparecido en el diario *Germinal* de La Pampa y transcrito en el número 74: «El artesano [después de transitar por el catálogo de la CEC], en vez de lances pugilistas, hablará de letras, y el obrero, al salir de sus talleres, discutirá sobre quién escribe mejor, si Knut Hamsum o Tagore, si Blasco Ibáñez o Baroja, si Dicenta o Valle Inclán». Hemos subrayado el propósito educativo de LP, sin embargo, no es el único. Pareciera mantenerse como función residual de lo que se propone como revista cultural, la de «consagrar» o, al menos, señalar aquellas obras o escritores despojados de éxito ya sea porque la crítica «burguesa» se ha empeñado en opacarlos, ya sea porque son jóvenes y se les «cierran los caminos».

El catálogo. Los géneros

El índice de LP tiene algunos lugares muy frecuentados y algunos espacios mínimos. El centro de este catálogo está ocupado por los escritores rusos, no sólo en cuanto al número de volúmenes que se les dedican sino también en tanto son parámetros estéticos para valorar las demás obras publicadas. En los escritores rusos se encuentra a la vez que una poética, un ejemplo de la función y los alcances de la literatura. El modelo es sin duda L. Tolstoi de quien se publica *Mi confesión* «Autobiografía espiritual», *¿Qué es el Arte?* (en dos volúmenes), *Lo que debe hacerse. El destino de la ciencia y el arte,* además de pensamientos y reflexiones breves a lo largo de las páginas de «relleno». Tolstoi condensa en su figura, en su literatura y en sus sentencias dos cuestiones centrales de la poética de LP: el humanitarismo y la figura del «santo laico». Quienes también ocupan lugares privilegiados son Gorki, Dostoievsky y Andreieff; con menos publicaciones pero con no menos alabanzas se editan W. Korolenko, A. Tchekhoff e I. Turguenieff. Acompañando estos textos que «denuncian los horrores de la Rusia zarista» aparecen también *El ABC del Comunismo* de N. Bujarin y *El imperialismo, última etapa del Capitalismo* de N. Lenin.

Obviamente el tema de la revolución rusa estaba muy presente no sólo por la cercanía en el tiempo sino también y especialmente por cuestiones de afinidades ideológicas. Para el sistema de LP estos escritores son el ejemplo concreto del «poder de la palabra», del poder de la escritura. En tanto «realistas» han representado (reflejado, dirían en la CEC) la injusticia social, escenas que denuncian la opresión, la desigualdad, la intolerancia; estos textos, que LP asegura que mucho se leían en Rusia, se convierten rápidamente en la antesala, el «pretexto» de la revolución rusa, ¿por qué los socialistas argentinos van a dudar de su eficacia?; parece haber una realidad histórica que la confirma y avala. Pero lo que este hecho demuestra en realidad es la hiperbólica *confianza* en los textos, en la escritura (y, por ende, en la educación) que si para los lectores era el medio de colmar una educación deficiente, en el plano de la acción política (a la que no estuvieron ajenos los integrantes de la CEC) era el medio de «colmar» las desavenencias históricas de un país en el que las leyes que lo regían eran aún las de la «política criolla» —ésta es la caracterización que hacen Zamora y sus colaboradores—. En el horizonte de la utopía se instalan los libros, que van marcando el camino hacia una sociedad más justa y que no descuidan los «valores del espíritu». Literatura y vida, literatura y política; los textos son un medio de esclarecer, de echar luz aun cuando los pensamientos expresados no sean del todo coherentes; lo importante es leer, la con-

fianza en que la escritura es un medio eficaz y poderoso. En este sentido, a los integrantes de la CEC les interesan el libro, la escritura, la obra más por lo que «dice» por su presencia material, es decir que impulsan la compra de libros, quieren crear ese hábito.

La idea de que la única esperanza para salvar a la humanidad está en los «individuos» geniales es la que los editores de la CEC «cosechan» en las obras de los autores mencionados y en Víctor Hugo y Edmundo D'Amicis; en este último LP encuentra la figura del *maestro* y del *predicador*, es decir, las dos virtudes de los «grandes pensadores», de los conductores virtuales de masas proletarias, que además tienen sensibilidad y a la causa del socialismo dedican su vida.

Hay dos escritores franceses que proporcionan materiales estéticos e ideológicos centrales para las expectativas de la CEC: Anatole France y Henry Barbusse. Al primero, que abre la colección de LP, se lo rescata porque «... pinta sabiamente los vicios y virtudes de la humanidad» (número 15) pero especialmente por su posición anticlerical, su denuncia de la hipocresía social, por sus «héroes» a-típicos. El caso de Barbusse es más claro aún, ya que es el fundador del grupo *Clarté*, modelo sobre el cual se crea la CEC y del que hace suyas las declaraciones de principios: «El grupo "Claridad" se ha asignado como fin la lucha contra la ignorancia y contra los que la explotan como una industria... *Es independiente e internacional, es sincera y profundamente humano*... Nosotros pretendemos cambiarlo todo con *palabras y pensamientos*».[10] Cambiar, transformar como fin de las actividades de la CEC; pero cambiar *todo* a través de la escritura y de los pensamientos hechos escritura; la letra impresa tiene valor de arma. Nuevamente la correlación literatura, educación, cambio social. Zamora y sus colaboradores están durante mucho tiempo atentos a las actividades de «Clarté» a quien apoyan, difunden y de quienes se sienten la filial sudamericana.

Casi tan frecuente como la publicación de autores rusos es la de españoles practicando varios géneros, desde cuentos realistas a artículos de costumbres y ensayos. Ellos aportan al sistema de LP héroes transhumantes y en algunos casos escenas de lucha política y de desvalimiento. Pero fundamentalmente aportan una *lengua* (semejante y diferente al castellano rioplatense) que, siendo la misma que la de las traducciones, es leída en el contexto de la revista como el modelo de «lengua literaria» o «culta», la lengua de los escritores y pensadores. Es probable que el público de LP fuera en su mayoría de origen inmigratorio lo que hace más importante focalizar el problema de esta lengua que se lee: una lengua castiza, con muchos elementos arcaizantes. Respecto de las traducciones, en la mayoría de los casos no se consigna ningún dato, lo que habla del poco interés que representaban para una editorial que descuida aquello que no sean «los pensamientos de los pensadores».

Hay otros escritores ampliamente recomendados por la CEC que se perciben como individualidades solitarias en el universo de la cultura. Uno de ellos, y quizás el más importante, es Rafael Barrett, anarquista español, que deportado de su país pasó su vida entre Uruguay y Paraguay y murió tísico en Francia. Es una figura extraña y nove-

[10] *Este es un fragmento de la declaración de principios de* Clarté *publicada junto con los estatutos de la asociación en el número 24 (septiembre de 1922),* El resplandor en el abismo.

dosa, maestro de los boedistas que en sus *Moralidades actuales* (cuya forma y materiales evocarán posteriormente las aguafuertes arltianas) denuncia la hipocresía de la sociedad y las injusticias. Otro caso es el de Mario Mariani, cuentista y dramaturgo italiano a quien se le dedican tres volúmenes cuyas obras son contemporáneas a la publicación de LP. Sus textos suelen presentarse como un diálogo entre personajes un tanto excéntricos que discuten largamente sobre la moral social, las convenciones absurdas, los pactos hipócritas.

Espacio no especialmente notorio es el que se les dedica a los argentinos, representados por una obra de Juan B. Justo *(Estudios sobre la moneda)*, una de Alfredo Palacios *(El nuevo derecho)* y una de Juan B. Alberdi *(Pensamientos)*; estos textos no ingresan en el catálogo en tanto de «argentinos» sino en tanto «de grandes pensadores». A la literatura se le dedican más volúmenes: dos de Evaristo Carriego *(Obras completas)*, dos de Almafuerte y uno de Juan Palazzo. A los tres se los señala como las figuras más importantes de la literatura argentina ya que han descrito en sus obras (como antes lo hicieron los rusos en las suyas) las grandes injusticias sociales; éste es el valor absoluto de sus textos y como además tuvieron una vida esforzada y dolorosa, cercana a la miseria, tanto más legítimos son sus textos, «escritos desde el sufrimiento». LP se encarga de hacer desde las contratapas una comparación implícita entre Carriego y Gorki, si éste fue «el primero que introdujo en la literatura los marginados», el argentino es «... el cantor del dolor, la miseria y la vida de los humildes que en su promiscuidad engendran la sociedad del porvenir». Y ésta es la razón por la cual se incluyen poemas (los de Carriego y Almafuerte) en una editorial bastante remisa a la lírica. Hay otro ejemplo de la literatura argentina interesante para describir: se trata de la publicación de *Fausto* de Estanislao del Campo —historia de un «proletario de la pampa»— que se incluye como «relleno» o complemento del *Fausto* de Turguenieff, para cubrir las 32 páginas, no de otro modo puede explicarse esta inclusión en una editorial no nacionalista y anti-gaucha.

Siguiendo con el catálogo, no deja de llamar la atención la inclusión de dos obras de Kant que suponen una lectura especializada o, al menos, más atenta, que las recomendaciones de la CEC ya citadas se encargan de allanar. También siguiendo en esta «línea críptica», en el número 51 se publica *El Anticristo* de F. Nietzsche, obra de la que se aclara: «Nietzsche ha sido muy discutido, muy combatido pero muy poco comprendido; hay que estudiarlo mucho para comprender la mitad de lo que dice». De este modo rápido y, en cierta forma, «liberador» se exime al público de una lectura ardua y quizás poco provechosa; pero a la vez se le ofrece una obra cuyos contenidos anticlericales, garantizados en el título, también señala el comentario de contratapa: «Ensayo de una transmutación de todos los valores y de una crítica al cristianismo».

Hay también espacios mínimos y marginales ocupados por las mujeres (representadas únicamente por Selma Lagerlöff con *Generosidad de corazón*[11] en el número 14) y los poetas (de los que excluimos a Carriego y Almafuerte, grandes «vates nacionales»,

[11] En este volumen el nombre de la escritora sueca aparece como Selma Langerlöff en tapa y contratapa. Hay en LP un descuido notable por las grafías que puede entenderse no sólo como falta de información calificada sino también como un signo de la precariedad con que se trabajaba.

ya que ingresan no en tanto poetas sino como aquellos que pudieron representar la injusticia social y la vida de los humildes). Hay poemas en prosa de Carlos Baudelaire y Rabindranath Tagore (del primero se dice que «sufrió hondamente» y del segundo que fue un noble preocupado por la educación popular y la libertad) y textos de Verlaine de quien la CEC parece no tener nada que decir ya que remarca que saca los datos biográficos de un «diccionario» y deja a criterio del público la evaluación de la obra. Se encuentran además el volumen ya comentado de Herrera y Reissig y la antología de poemas.

Otro espacio ínfimo es el del teatro, género del que se publica un solo volumen hacia el final de la colección (número 89, bajo el título *Teatro realista* con obras de M. Mariani, Giordano Bruno Tasca y Leónidas Andreieff); la CEC se disculpa con este volumen de no haber podido sacar una colección programada («Teatro Nuevo») y quiere de este modo cumplir con su público. Los comentarios a estos textos reafirman la función pedagógica y la relación de inmediatez entre literatura y vida: «Ninguna de estas dos obras será representada en el escenario de ningún teatro, pero en cambio se representa todos los días, en el escenario de la vida diaria»; de la obra de Tasca se dice: «El hecho de no haber sido representada esta obra no desmerece la importancia de ser publicada. Ella encierra una lección que puede ser aprovechada con su lectura tanto más que si se hubiese representado».

Poco interés hay en LP por la poesía y el teatro mientras que la prosa es vista como el mejor «vehículo» de ideas; hay un género que es considerado con especial veneración y respeto y que se publica con frecuencia: la *biografía*, género didáctico y que tiene la particularidad de unir la literatura con la «verdad»; biografía, autobiografías y memorias. Las obras son *Mi confesión* (Autobiografía espiritual) de L. Tolstoi, *Vida de Beethoven* por Romain Rolland, *Memorias* de Enrique Heine, *Ramón y Cajal* (Su vida, contada por él mismo), *Pasteur, su vida y su obra* (compilación de J. Muñoz Escámez), *La obra de Rodin (Conversaciones), Los grandes pintores. Vida de Rafael y Goya* (sin autor), *Vida de Miguel Angel* por Romain Rolland, volumen especial de 100 páginas, segundo de la segunda época de LP. Se aprende entonces por la circulación de saberes que implica la literatura pero se aprende también del relato de las experiencias de vida; las biografías son «verdaderas», la vida del biografiado se constituye en «vida paradigmática» de la que hay conclusiones que extraer.

En el prólogo del autor a la *Vida de Beethoven,* Rolland asegura que (después de diagnosticar que vivimos en una época de crisis): «Estas vidas de hombres ilustres no van al orgullo de los ambiciosos sino a la tristeza de los desventurados. Los héroes son los grandes de corazón, no todo está perdido. Las vidas de los que vamos a retratar fueron un largo martirio. Ellos nos consolarán». Es también el propósito educativo, que queda explícito en la elección de vidas ejemplares —cuya forma emblemática es la de Pasteur—, el que introduce la conversación con Rodin, ya que los diálogos con los «grandes» «... recogen la intimidad de un genio... En él aparece el formidable autor de ''El beso'' en su interesante aspecto de hombre. Rodin bueno, sencillo, leal, franco y abierto a todos los entusiasmos, nos explica el milagro del genio. *Un genio es un hijo de la naturaleza como todos nosotros,* y no es un monstruo fenomenal como lo cree el vulgo; *llegan los genios al mundo para orientar a los hombres,* conducirlos por el cami-

no del bien a la mayor felicidad, y construir las bases que han de sostener el edificio de la humanidad futura, mejor que la presente... [sus obras] son verdaderas obras geniales que no sólo *han revolucionado* la técnica del arte, sino *el pensamiento, que es lo fundamental.* Rodin, como Beethoven, ha tratado de comunicarse con los hombres. Y ésta es la misión del genio» (el subrayado no está en el texto). Hay en LP una doble dimensión de la figura de «genio» que se desplaza por caminos opuestos: por un lado, el genio es aquel que sobresale de la «multitud» para conducirla «espiritualmente» y por lo tanto es diferente y superior a ella; pero por otro lado, el genio es o puede ser prácticamente «como cualquiera de nosotros» (lo que significa también que «cada uno de nosotros puede ser genio»). El artista es lejano pero a la vez cercanísimo al pueblo que debe conducir y son colecciones como la de LP las que permiten acortar esas distancias, se cree.

En la contratapa de *Páginas dispersas* de Rafael Barrett (número 71) queda bien marcado el interés que despiertan las vidas de artistas como ejemplos de «experiencias del alma»; comentando la posible publicación de su correspondencia inédita, LP dice: «... su correspondencia particular será el que ocupará ese lugar (el de obra póstuma) y en la que algún día, seguramente, tendremos la oportunidad de admirar a Barrett en *el aspecto más interesante de todo hombre ilustre, porque en las páginas privadas de los grandes hombres hay siempre el valor moral más fundamental de la personalidad humana»* (el subrayado no está en el texto). Es decir que en lo privado hay también un saber transmisible, hay una verdad que puede abrir el camino de perfección que es individual y a la vez social.

Si las biografías o memorias explicitan sus objetivos pedagógicos, la revista suele dar indicaciones para leer obras de ficción como el relato de «vidas ejemplares»: el propósito de ellas es nuevamente demostrar la continuidad entre obra artística y vida y, al remitir los textos a lo real, probar lo «verdadero» del arte y su utilidad en la construcción de la sociedad futura. En el número 24, al anunciar la reedición de *Soñadores* de Hamsum, se la define del siguiente modo: «... es una bella novela de sociología vivida; sus personajes sueñan, luchan y vencen en el ocaso de la ardua y trágica vida»; en el comentario a *El sepulcro de los vivos* de Dostoievsky se aclara que esta obra «no es una novela sino memorias del presidio», es una «autobiografía parcial». También se dan estas indicaciones para la obra de Francisco Urales *Los grandes delincuentes* (número 83), texto que realiza el humanitarismo tolstoiano presentando escenas de la vida española: «Son obras basadas en la cruda realidad de la vida, y son obras llenas de optimismo, llenas de amor, inspiradas en la trágica vida del pueblo y encaminadas a dar fuerza a quien las lee para que se sienta más humano y más hermano de los hombres». Es decir que el vínculo estrecho con la realidad es la garantía de una obra «buena», si este requisito se cumple entonces quedan garantizados también los otros vínculos: con la experiencia del lector, el aprendizaje, el «esclarecimiento de las conciencias», etc.

El esfuerzo por cultivarse deja rastros notorios en la escritura tanto de las traducciones cuanto en las notas biográficas u otro tipo de comunicaciones de la revista. Donde queda más en evidencia esta tensión escrituraria es en la adjetivación que se reduce a un escaso léxico: «preciosa obra» (para referirse a *Soñadores* de Hamsum); «llena de ejemplos inapreciables» (la vida de E. Reclús); «cantor de la vida sencilla y humilde» (Carrie-

go); «bacilo miserable que azota a los trabajadores más inteligentes y buenos» (por la tuberculosis; marquemos, de paso, la generalización un tanto ligera de este enunciado); «bueno, sencillo, leal, franco» (por Rodin); «su gran obra (es) inmensamente grande» (por Forel).

Lo reducido del vocabulario muestra los problemas de acceso a la cultura que se ponen de manifiesto también en la trabajosa sintaxis y en la ardua subordinación. El grupo de la CEC es un grupo de intelectuales formado —o en proceso de formación— con deficiencias, que a través del autodidactismo, la «libertad de espíritu» y el voluntarismo conforman un modelo de intelectual y con él se legitiman a sí mismos. Hay un doble movimiento entonces: se construye una figura de «pensador» a partir de las biografías de escritores y se tratará de poner en escena ese modelo en el caso de los futuros escritores.

El problema de la sintaxis defectuosa se inscribe en el tópico «desprecio por el estilo», que va a constituir un punto esencial de la producción de la escritura y también de la imagen de escritor; por ejemplo, en el número 28 Juan Ramón Jiménez, traductor de un texto de Romain Rolland comenta: «Su estilo es descuidado porque escribe con el corazón». Esta idea (que ha sido abundantemente trabajada en el caso de escritores como R. Arlt lo que hace innecesario detenerse en ella) está presente en toda la revista y no hace sino reforzar la certeza de que lo único importante es aquello que se dice, dejando abierta la posibilidad de la escritura a cualquiera que tenga ideas que expresar.

Las vidas paradigmáticas: manual del perfecto escritor

LP es una revista que pone mucho cuidado en presentar una imagen de escritor, consecuente con su propósito educativo y con la idea de que a través del conocimiento de las vidas de los «grandes pensadores» se puede llegar a cultivar el cerebro de la «gente de árido temperamento». La vida del perfecto escritor-pensador comienza a diseñarse en la gráfica ya que cada número lleva en la tapa un retrato de aquel cuya obra se publica, y se continúa en las breves pero completas biografías que en la contratapa comienzan a publicarse a partir del número 7 y, excepto algunos números, no se interrumpen.

Observando los dibujos de tapa, hay una serie de marcas coincidentes: los «pensadores» suelen tener rasgos muy acentuados (ojos desorbitados, músculos faciales tensos, miradas «centelleantes» o desasosegadas), el cabello largo y «ensortijado», la vestimenta típica (de los rusos por un lado, de los europeos por otro). Toda esta semiótica parece tomada de la representación literaria de una figura que se privilegió en la literatura «psicológica», la del «hombre atormentado», que es una de las formas más frecuente para representar al artista, al intelectual, al hombre «de genio».

A esta zona la llamaremos didáctica del grabado ya que tiene una importancia central en el espacio de LP que, como vimos, era muy austero en la iconografía y los blancos. A tal punto es importante esta gráfica que en el número 52 al no poder aparecer en tapa una figura del escritor de la obra *En Siberia*, se aclara casi con pesar: «Por causas imprevistas nos fue imposible conseguir un retrato de Korolenko por eso este número

aparece sin la efigie del autor de la obra». Es decir, que era necesario imprimir los retratos porque los lectores sabían leer en ellos cierta información, una «información de vida» que los ponía en contacto con lo extranjero, con lo exótico pero «verdadero». En estos retratos se diseña la imagen del «genio», lejano pero accesible; tienen la función de introducir lo inmediato, la realidad de los «grandes pensadores». Pero también tienen la función de enaltecer nuevos héroes, ídolos pensantes que desplacen a las cada vez más populares «estrellas» pugilistas y del fútbol; eso al menos parece indicar el aviso que sale en el número 59 (y que se repite en varios posteriores): «SE VENDEN todos los grabados que se han publicado en LP».

En la literatura que publica la revista hay abundantes figuras de «hombres atormentados» cuya tipología se funda en la división permanente a la que la sociedad expone a los «hombres de ideas»: una rutinaria y agobiante vida de la acción por un lado, y una intensa «vida interior» por otro. Son los «sufrimientos del espíritu», cuyo modelo se encuentra sin duda en los textos de Tolstoi y Dostoievsky, desencadenados por la inadecuación de la praxis y las ideas, los que producen la «grandeza de alma» y los modelos de bondad humana. Estos hombres son casi excepcionales y se vuelven, para las expectativas de sus enfervorizados editores, los salvadores de la humanidad.

Hay una cuestión fundamental sobre la que la revista vuelve una y otra vez y en la que se incluye esta imagen del hombre atormentado y su disputa con la sociedad. Se trata del tópico de la *hipocresía*, pacto fundante de las sociedades modernas. El capitalismo, según estos textos, basa todo su sistema en la conducta hipócrita de la burguesía y son sólo «hombres excepcionales» los que descubren —denuncian— sus mecanismos solapados. Ellos son los que proclaman con sus vidas la «verdad» y a través de ellas enseñan al pueblo la grandeza e indican los caminos para quebrar esas conductas enfermas. En el número 11 de la revista se publica la obra *El siglo hipócrita o el reinado de Tartufo* «Contra todos y para todos», de Pablo Mantegazza, con la siguiente noticia en tapa: «Aún somos caníbales, pero caníbales vestidos por el traje de la civilización moderna...». En la obra se desarrolla con breves «escenas» casi domésticas la hipocresía como forma de relación no sólo entre los hombres sino también entre los animales —incluso prehistóricos— y entre éstos y los hombres (subrayamos de paso que Mantegazza «estudia» el mimetismo animal como una forma de desarrollo de la hipocresía entre los animales). Este libro, quizás demasiado desprolijo, es un ejemplo de una temática que recorre gran parte de las obras de LP y que conforma la moral de estos textos.

Este «hombre atormentado» que denuncia la hipocresía social y que tiene una misión libertaria, está predicado además como pensador, como «hombre de ideas». Recordemos que la imagen que la CEC elige en sus comienzos y que mantendrá hasta su desaparición es la de *El pensador* de Rodin. Su caracterización, como dijimos, también se verifica en las biografías de contratapa que suelen aparecer firmadas por A(ntonio) Z(amora), A(lvaro) Y(unque) o en forma anónima. La función de estas biografías es, ante todo, legitimar al pensador del que se va a leer un texto a través de una serie de anécdotas o acontecimientos que lo definen como luchador, estudioso, inteligente, bondadoso, esforzado, esto es, como «santo laico», como héroe tolstoiano.

Todas las biografías reproducen invariablemente ciertos tópicos que suponen una suerte de imagen de artista: así como hay rasgos físicos comunes a todos los «pensadores», hay

también rasgos morales y experiencias personales compartidas que constituyen a estos hombres. El primero de estos rasgos es haber tenido una vida en la que suelen combinarse la aventura y la adversidad, pero en todo caso, desarrollada en la modestia y la humildad. La vida de desastres económicos —que invariablemente encuentra su contraparte en la «riqueza» interior— es un elemento común de estas biografías y tiene una doble ejecución: o los escritores nacen de «condición humilde» (como es el caso de Selma Lagerloff, Knut Hamsum, Joaquín Dicenta, Leónidas Andreieff, Lenin, Almafuerte, Wladimiro Korolenko, H. G. Wells, Juan Palazzo, Rafael Barrett, etc.) o bien, renunciando a la comodidad eligen colocarse del lado de los desposeídos como, por ejemplo, Anatole France, R. Tagore, Eliseo Reclús, Voltaire, Pío Baroja, Tolstoi, Victor Hugo, etc. Esta última es la resolución que se les da a los casos evidentemente problemáticos (y más frecuentes) en donde el origen burgués del pensador queda oculto en una maraña de otros datos; el ejemplo de esta resolución es Balzac de quien se destacan los endeudamientos, las dificultades económicas explicándolas a través de las presiones sociales vistas como los factores que impiden el desarrollo legítimo del «genio», destacando sobre todo la «vida de penurias» que sobrellevó. La importancia de la descripción de la economía del escritor forma parte de la «moral del pensador» que sostiene la revista y habla también de una caracterización particular: las dificultades pueden ser superadas a través de la *voluntad*. A veces las biografías recurren al tremendismo y adoptan un tono deliberadamente hiperbólico como el caso de la de W. Korolenko de quien se destaca que hubo ocasiones, cuando estaba en la Universidad, en las que «pasaba hasta dos días sin comer», o el de la de Lenin quien estando en París «pasaba hasta quince horas diarias en la Biblioteca Nacional».

Una vez que se deja bien en claro este punto, las biografías se internan en otros tópicos; uno de los más frecuentes es el del «hombre de genio» que es aquel que puede desarrollar su inteligencia a pesar de la adversidad y que es capaz de decir/escribir aquellas ideas que «echen luz». Pero no menos importante que sus textos son sus vidas de lucha mediante las cuales se oponen a injusticias de diferente tipo. Para consignar un ejemplo podemos mencionar el caso de P. Mantegazza de quien se señala que a pesar de tener muchos alumnos inscritos en su cátedra de patología (por su carácter afable y abierto), no quería dar sus clases en el Aula Magna de la Facultad, prefiriendo una más modesta.

¿Qué es lo que hace consignar estos datos en una biografía de escritor?, ¿qué es lo que hace que del conjunto de hechos de una biografía se seleccionen estos rasgos y que la CEC los considere indispensables para el retrato del pensador?, ¿por qué se escriben estos datos y, como veremos, no otros? Si tenemos en cuenta que muchas biografías se van armando por el relato de anécdotas, no resulta extraño pensar que estos elementos recurrentes son un medio de explicar por el ejemplo la moral que sostiene la CEC. Hablamos ya del proyecto pedagógico y del lugar privilegiado que tienen las biografías, autobiografías y memorias en LP; estas breves biografías de contratapa (quizás más leídas que el conjunto de los textos publicados), son vehículos a través de los cuales se proporciona la vida ejemplar, el modelo.

Otro tópico de las biografías es el de la «vida aventurera» cuyo paradigma es Knut Hamsum (uno de los escritores de más éxito publicados por la editorial, cuyas obras

se agotan rápidamente). Esta biografía comienza subrayando el origen humilde (era «hijo de jornaleros»), destacando que no pudo ir a la Universidad porque debió incorporarse tempranamente a la «falange de proletarios»; el resto del texto narra los sucesivos viajes de Hamsum (de Suecia a Estados Unidos y luego a través de Europa) y la multiplicidad de oficios marcados por el exotismo y la disparidad: obrero en una fábrica que procesaba la ballena, marinero, periodista, etc. Lo interesante de esta vida de aventuras es que la experiencia de esos años semi-vagabundos no lograron sacarlo de la pobreza pero fueron fundamentales porque de ellos Hamsum ha tomado «el argumento de sus obras». Es decir, que esa vida desprolija que no implica beneficios económicos funciona como una suerte de retribución simbólica al proporcionar aquello que va a constituir los materiales con los que finalmente, en forma de novelas o relatos, obtendrá Hamsum el Premio Nobel.

Otra de las formas en que se modaliza el tópico de la «vida aventurera» es el carácter rebelde que «por naturaleza» tienen los hombres de genio. Esta característica es particularmente útil para explicar cómo los intelectuales hijos de la burguesía pueden evitar las presiones de su clase y convertirse en aquellos que iluminen los «cerebros» de los humildes y desposeídos. Dentro de esta línea son elocuentes los casos de Joaquín Dicenta, Voltaire y Guerra Junqueiro que se rebelan contra sus familias y educación y se constituyen en los más activos «detractores» de las costumbres sociales. En estos casos LP opta por reivindicar la actividad negativa; esta actividad crítica es valorable en sí misma aun cuando no vaya acompañada de propuestas concretas. ¿Por qué anotamos esto? Porque hemos remarcado con énfasis la necesidad que tenía la revista de definir y dejar las cosas en claro, lo que en algunos casos no es completamente posible y se recurre entonces a exaltar el gesto de rebeldía y enfrentamiento. El ejemplo más interesante para este punto es el de Anatole France, en el número 15, con los *Cuentos de Dalevuelta,* en la tapa de los cuales se reproduce el siguiente telegrama publicado en *La Prensa:* «Roma, julio 7. En virtud de una resolución tomada por la Sagrada Congregación del Santo Oficio, todas las obras de Anatole France han sido puestas en el *Index* quedando absolutamente prohibida su lectura». En la noticia biográfica firmada por A.Z. no sólo se recomienda la lectura por este mismo motivo sino que además, al consignar los premios recibidos por France se enumeran: «El de la Academia de Francia, el Nobel y la inclusión en el Index». Este comentario, que es una de las tantas formas de la revista de expresar su posición anticlerical, es un rescate de los gestos de rebeldía con que suelen actuar los «grandes pensadores».

Con estos datos es necesario preguntarse cómo estos hombres perseguidos por la adversidad (en forma de pobreza, deudores, inquisidores, etc.) «se convierten» en «cumbres» del pensamiento universal. Cuando todo parece indicar el fracaso de los luchadores aparece sin embargo algún elemento que perfila la vida en la dirección opuesta. Esta pregunta podría ser contestada desde una biografía, la del propio Antonio Zamora, que cumple varios de los tópicos que venimos describiendo. Zamora refiriéndose a la aparición de LP, declaró: «La publicación de esos libros la inicié en 1922, y la idea nació un día en que estaba corrigiendo un libro en los talleres de *Crítica.* Yo llevaba un libro para leer que era *La confesión* de Tolstoi. Mientras esperaba las pruebas se me ocurrió hacer algunos cálculos: ¿cuántas líneas tenía ese libro? Comprobé que el

libro de 380 páginas podría entrar con un cuerpo chico en un folleto de 32 páginas a dos columnas. Los libros, en esa época, eran muy caros. Con la edición que imaginé, el precio se pondría accesible para la gente del pueblo. Así que me fui a una imprenta que había frente a *Crítica,* los talleres Vitelli y pedí un presupuesto. Hablé con la gente de reventa de *Crítica,* les pareció linda la idea y con el propósito de ayudarme hablaron con los kioskos. Tenía 25 años. Así fueron apareciendo aquellos libros de literatura argentina y universal, hasta el número 100. Yo había iniciado paralelamente a *Los Pensadores,* una biblioteca científica, una clásica y otra de poetas».[12]

Lo que esta declaración pone en escena es el *voluntarismo* de Zamora que permite montar una editorial de éxito, con «buenas obras» y que crece rápidamente; es el mismo voluntarismo que permite que hombres de oscuro origen, sin posibilidades económicas, sin prestigio, lleguen a publicar «obras grandiosas», recibir premios, es decir, ser reconocidos por un sector de la sociedad y conseguir también retribución económica.

Revisando el conjunto de biografías publicadas por LP resulta bastante evidente que cualquier persona, por un simple acto de su voluntad, por una lucha constante con el medio, puede llegar a ser un «gran pensador» con una identidad reconocida. Identidad y también un saber: el que proporciona la vida y no necesariamente los libros, a los que se suele acceder más o menos problemáticamente. La pregunta sobre cómo aprenden a leer los escritores no es pertinente en el sistema de LP porque la escritura no parece ser algo que se aprenda sino más bien la práctica de un acto de la voluntad. Salvo unas pocas excepciones no se registra como hecho constitutivo el pasaje por los libros o la formación de una biblioteca, lo que se pone de manifiesto es la vida aventurera, llena de «penurias» y la constante oposición de los «pensadores» a las convenciones sociales, su gesto de rebeldía y denuncia. Los escritores producen no a causa de su pasaje por los libros sino por su actitud «pensante», por la disposición de su «cerebro» a la actividad de pensar.

Estos escritores, hayan o no tenido formación sistemática son siempre presentados como AUTODIDACTAS. Las biografías de LP tienen una forma clave de resolver el caso de los grandes pensadores que sí pasaron por este tipo de educación que se resume en la frase «los grandes hombres fueron siempre pésimos estudiantes». No hay que pensar, sin embargo, que esta exaltación del autodidactismo es causa de un rechazo por la institución escolar; las razones habría que encontrarlas en la dificultad de acceso a la educación que tenían quienes hacían y leían LP. Con la idea del «self-made-man» es que se crea y tiene posibilidades de sobrevivir una colección como la de esta revista y un proyecto amplio de educación popular.

Este escritor que se forma a sí mismo por un acto de la voluntad, termina tarde o temprano recibiendo un premio; de pronto ese hombre oscuro y torturado interiormente obtiene un reconocimiento social que puede presentarse como «galardón» positivo o negativo (como es el caso de la inclusión en el Index de France, por ejemplo). Acá conviene destacar que LP nunca llevó adelante una política de impugnación a los premios literarios oficiales sino que más bien se basó en ellos para elegir y recomendar las obras de los grandes pensadores ya que siempre se consignan (en general, en tapa) los que

[12] *En* Todo es Historia, *ibídem.*

hubieren recibido.[13] Volvemos un momento al caso de Hamsum para precisar cómo se da el reconocimiento social y académico de este escritor de vida peregrina y suerte adversa: en la tapa del número 17 *(Cuentos de Amor)* no sólo se señala que obtuvo el premio Nobel sino que además, al final de su biografía se reflexiona: «Su amor al trabajo y la perseverancia hacen que hoy *viva como un príncipe...»* (el subrayado no está en el texto). Este cambio en la suerte del escritor se debe a un reconocimiento del «genio» a través de una justicia que resulta ineludible.

Pareciera que así como los «grandes pensadores», que de niños fueron rebeldes y de jóvenes críticos y radicales, construyeron sus vidas «a pesar de todo», así también la justicia del genio llega con bastante regularidad para enaltecer estas vidas y las enseñanzas que ellas dejan. La adversidad se trueca en fortuna o prestigio; el escritor de origen oscuro deviene una «gran cumbre» del pensamiento, ejemplo y maestro para los jóvenes. Quedan abiertas las puertas para que sigan surgiendo pensadores, es decir, gente voluntariosa que repita la serie de tópicos de estas vidas paradigmáticas, que haga su propio «camino de perfección».

Así descrita la imagen y función del escritor a través de las biografías de contratapa de LP, el término *ejemplo* parece ser el más adecuado para explicar el cuidado con que quienes hacen la revista tratan de procurárselas para cada número. Estas biografías son «modelos de vida» tanto más edificantes cuanto más desafortunadas. Son ejemplo de la injusticia pero a la vez de la retribución justiciera, ejemplos del voluntarismo y de los «self-made-men». Enseñanza, ejemplos, moral, modelos: eje principal de la CEC que LP realiza y que escribe estos textos breves, que se van repitiendo y citando, subrayando, indicando, formando su público. Pero hay que señalar también el fuerte efecto de reconocimiento que estas vidas de suerte adversa podían producir en sus lectores: reconocimiento de una experiencia vivida y por lo tanto, reconocimiento de una distancia que se acorta con los grandes «genios», con aquellos que integran la cultura «alta».

Para cerrar este punto no quisiéramos dejar de citar un ejemplo en el que se resume esta imagen de pensador que hemos venido describiendo; se trata de la biografía de Enrique Dickman aparecida en el número 82 con motivo de la publicación de su obra inédita *Tiempos heroicos;* es el siguiente: «La vida del doctor Dickman es una vida llena de ejemplos que debiera servir de modelo para la juventud, que pierde el tiempo en tareas inútiles y cosas superfluas que no reportan ninguna utilidad ni a ellos ni a quienes los rodean. Un hombre que estudia, que trabaja y propaga un ideal, robando tiempo al estudio para trabajar y al trabajo para estudiar y a ambos para propagar un ideal que en aquellos tiempos heroicos sólo reportaba sacrificio seguido de la dolorosa tarea de sembrar en tierra inculta una semilla que produce un fruto colectivo, es un hombre fuera del orden común... En la vida ejemplar del señor Dickman hay mucho que aprender... Sólo con una gran voluntad, tan férrea como la del doctor Enrique Dickman, se llega a ser lo que debe ser todo hombre en el concierto de la vida. Seguir

[13] *Esto vale especialmente para los premios extranjeros ya que sí se cuestionan, especialmente en* Claridad, *los argentinos. Lo que se impugna en éstos no es la institución sino los procedimientos viciosos con que se manejan.*

el ejemplo de los que se imponen por sus propios esfuerzos y llegan a ser lo que deben ser, es tarea que incumbe a los hijos del pueblo que quieren ser útiles a su pueblo, a su país y a la humanidad».

El músculo y el cerebro

El lector también está representado en la escritura de LP como no podía ser de otra manera ya que es el objeto de las exhortaciones de lectura, de las indicaciones que guían la recepción. Los editores de la CEC tienen como propósito educar, tal como ellos y nosotros hemos dicho; por el tipo de público que accede a la revista, la enseñanza tiene la función de unir dos sectores que se perciben como absolutamente distanciados pero que es posible acercar. Se trata del mundo de los trabajadores y el de los intelectuales. La revista aparece como un puente que se tiende entre ambos, es una forma de cubrir los espacios —saberes— ausentes y confía en que esta tarea puede alcanzar el éxito. LP es un elemento mediador, sector de trasvasamiento de ideas, portador de una justicia y de una verdad.

El discurso de la revista utiliza la metonimia y define estos dos mundos como el del «músculo» y el del «cerebro», postulando como ideal de la enseñanza la creación de un *cuerpo* completo en el que uno y otro órgano se potencien mutuamente. Ese «cuerpo» completo es el que va a dar paso a la sociedad socialista y de la que va a constituir su individuo armónico. Nuevamente la idea de totalidad, de integrar y compactar: se tienden puentes, se cubren espacios, se esparce la escritura.

Las representaciones del lector las encontramos, por ejemplo, en el número 16 donde después de reproducir la obra de Kant con el comentario ya citado (que es una indicación de lectura) y a la que se agregan pensamientos clásicos «Sobre mundo» y «Sobre vida», aparece el siguiente texto: «LP será para los estudiosos un elemento indispensable de educación y cultura. Esta revista hará asequible a todo el mundo los beneficios y los goces del trato espiritual con los más grandes genios de la humanidad»: garantía del saber, de la calidad y de la abarcabilidad de la revista. Los «beneficios y goces» que se obtendrán parecen transparentes y casi inmediatos. A su vez se superpone aquí la idea de lo indispensable (de lo pensable) de esta publicación, la idea no de un lector implícito sino de un lector *formable* al que hay que constituir a través de las indicaciones de contratapa; lector al que hay que proporcionarle el sistema de destrezas necesario para acceder a la cultura «alta», al mundo del «cerebro», lejano y deseable. Y aquí el espacio de lo deseable es bien amplio ya que incluye no sólo la formación como lector culto sino también la «promesa» implícita de constituirse también él en «pensador»: esto es, privilegiar su cerebro y la actitud pensante.

A este lector se le da también un rol activo, un espacio participativo. A partir del número 3 comienza a aparecer en contratapas el siguiente mensaje: «Si usted sabe de alguna obra agotada o poco difundida que a su juicio deba publicarse en "LP" propóngala a la dirección de esta revista. Iremos publicando en cada número una obra completa sea cual fuere el número de páginas que requiera su composición»; y más adelante se agrega, «A todos los que nos han felicitado por la publicación de esta revista les

damos las gracias y les invitamos a que contribuyan a su difusión puesto que ésta es una empresa cultural».

Esta suerte de retrato del lector en formación que en las contratapas de LP se diseña, se presenta como proyecto que es «camino de perfección» y tiende al desarrollo del cerebro en aquellos que parecen definirse como pura musculosidad dentro de la revista. A esta parte de la anatomía y a sus funciones específicas es que apuntan las siguientes indicaciones: «Los títulos que publicamos son muy apreciados por el *lector estudioso que cuida del perfeccionamiento de su carácter y aspira a forjarse una inteligencia propia»* (número 46); «Si usted es una persona *inteligente* lea *La nueva ciencia de curar»* (número 47; el subrayado no está en el texto).

Lo que la revista hace con estas indicaciones, privilegiando el cerebro y sus funciones, es crear un público que deje de ser «gente de árido temperamento» exigiéndole a sus lectores el esfuerzo voluntarioso de «cultivarse» para, junto con la labor de los integrantes de la CEC, llevar adelante esta «cruzada pedagógica» que hará, en un futuro no muy lejano, acceder a la sociedad socialista. Por esta razón algunas veces las indicaciones de lectura abandonan el tono hipotético-sugestivo para adoptar otro abiertamente imperativo como es el caso del número 55 en que leemos: «ESTUDIE: esta obra es para los estudiosos ya que hay mucha diferencia entre leer y estudiar». La diferencia entre leer y estudiar es la diferencia que va del músculo al cerebro. Pero hay también indicaciones promisorias a través de las cuales se recomienda integrar el texto en un sistema más amplio, que incluye la experiencia individual, como por ejemplo la que aparece en el número 66 refiriéndose a la obra del ignoto (para el catálogo de LP) Longo: «Esta obra *servirá* para sanar al enfermo, consolar al triste, revivir el recuerdo de sus amores en los que amaron y enseñar a los que aún no han amado», donde queda explícito el SERVICIO de los textos.

La revista aparece también como una forma de acumular el conocimiento ya que las indicaciones de lectura no sólo se orientan a proporcionar información sino que además son un modelo de «integración de saberes» ya aprendidos. Aprender parece ser «aprender mucho» y por esto la sucesión, en algunos casos, de explicaciones es casi arborescente. Por ejemplo, en el número 100 en que se publica la obra y biografía de Herbert Spencer: «Nació en Derby, el 27 de abril de 1820, en el seno de una *familia metodista, rama de la religión reformada que alcanzó en Inglaterra muchos prosélitos.* El padre de Spencer era profesor, su tío pastor protestante. Uno y otro militaban en *política en el partido liberal, uno de los más avanzados, como su nombre lo indica».* (El subrayado no está en el texto.) La forma en que se explican, minuciosa o arbitrariamente, los conceptos «metodista» o «partido liberal» es también un indicador de público y de las demandas que la revista viene a llenar. Arborescencia y compulsión de totalidad, con estos predicados LP le proporciona a su público una garantía de superficies cubiertas, además de mucho material para ejercitar —como otro músculo— el cerebro.

Y, siguiendo con la metonimia, de lo que en realidad se trata es de no derrochar, no malgastar la energía muscular ya que la revista se opone a la exaltación de las «bajas pasiones» de sus lectores. Hay una lucha abierta contra aquellos que además de ser editores «carniceros» (porque practicaban cortes en las obras que publicaban no respetando los originales) alimentan lo execrable y lo inmoral de los lectores fundamentalmen-

te entregando novelas de folletín; a lo largo de los cien números se combate a los libreros filisteos, a los mercachifles que «explotan en sus obras y ediciones las bajas pasiones del pueblo», es decir que la tarea que se impone es la de corregir aquellas malsanas tendencias «naturales» enseñando a través del ejemplo.

Pero, además, el público es objeto de constante atención: se lo mantiene permanentemente informado de lo que sucede en la editorial (el crecimiento económico, las causas de los atrasos en los números, la disponibilidad del fondo editorial, los cambios de materiales, etc.) integrándolo a la honestidad comercial de la CEC. Se crea de este modo una *comunidad* implícita entre editores y lectores en pos de un proyecto común que beneficiará a todos.

Los Pensadores: segunda época

Como quedó dicho, LP desde el número 101 y hasta el 122 se transforma en una revista que sin solución de continuidad se convierte en noviembre de 1926 en *Claridad* «Tribuna del pensamiento izquierdista», que se mantendrá activa durante quince años; es entonces sólo una transición a la segunda revista de la CEC. Para la segunda época de LP se cuenta con el mismo proyecto y con el mismo público que para la primera y todo lo que en ésta describimos como «afán de totalidad», en la segunda se expande remarcando la amplitud y extensión del proyecto. De este modo se anuncia el pasaje de una a otra época en el número 94, después de proclamar airadamente la entrega de cincuenta y seis páginas y la abarcabilidad de los contenidos: «Trataremos de hacer una publicación lo más interesante posible a fin de que sea *la más amplia exposición de todas las manifestaciones en todos los órdenes y todos los tiempos*». (El subrayado no está en el texto.) Para este segundo proyecto se cuenta obviamente, con las sugerencias de los lectores y para mejor cumplirlo se agregarán «ilustraciones, artículos de crítica y arte, colaboraciones y traducciones especiales, comentarios, notas y todas las variedades de interés general para gente de buen gusto y criterio artístico».

Es decir, que a partir del número 101 los editores y colaboradores de LP tendrán una voz que excederá los estrechos márgenes de las contratapas: ahora escribirán notas y artículos, traducirán, dividirán el material en secciones y tenderán a actualizarlo. La segunda época se subtitula «Revista de selección ilustrada, arte, crítica y literatura. Suplemento de la editorial Claridad». La expansión se refiere también a la diagramación ya que se incorporan los blancos, algunas —pocas— ilustraciones, viñetas y escasas fotos o reproducciones plásticas.

Al llegar al número 100 la revista se despide de la siguiente manera: «Con este número se da por terminada la publicación de LP en la forma que desde su iniciación se ha venido haciendo... De la simple reproducción de una obra, esta publicación se transformará en una revista de arte, crítica y literatura, con el propósito de realizar así una labor más amplia, que será doblemente interesante, tanto por la publicación de viejas páginas de grandes pensadores antiguos y modernos, como por la cantidad de material inédito que se ofrecerá en cada número». La escrupulosidad lleva a que para hacer el cambio se llegue antes al número 100 (un número redondo) para, además,

poder completar los cinco tomos.[14] Quizás la idea más importante que se retoma de la primera época es la de selección, que será nuevamente el término con que la revista elige predicarse y que no sólo establece continuidad con la primera sino que a la vez asegura que se mantendrá el «nivel» intelectual; también en el número 100 se aclara: «En consecuencia, desde el martes 9 de diciembre próximo LP será una revista destinada al buen público que quiere buena literatura... por nuestra parte haremos todo lo que esté a nuestro alcance para que ésta sea una revista de selección para espíritus selectos». Con esta admonición se da también la imagen del público que no es sino la «expansión» —en lo que se refiere a sus cualidades «pensantes»— del público de la primera época, que ya está adiestrado, o sea, que ha desarrollado su cerebro, que se ha cultivado.

Para describir esta segunda época de LP podemos decir que el índice de secciones (que no existen como tales, pero que se pueden suponer con facilidad) es una expansión de las «bibliotecas» que había comenzado a publicar la CEC simultáneamente a la edición de la primera época de LP, es decir, una sección de «clásicos», una de «nuevos» (que daba lugar, como su nombre lo indica, a escritores jóvenes), una «científica» (vinculada especialmente a temas de higiene sexual), una de «teatro», una de «poesía», etc. LP desde el número 101 es una revista que quiere acompañar «lecturas selectas» y condensa en sí la pluralidad de intereses culturales de sectores populares. Pero a la vez —y éste es el giro más importante—, se transforma en espacio de debate cultural e ideológico, se descubre la posibilidad —y necesidad— de ser ***tribuna.***

Para finalizar, cabría preguntarse a qué obedece el cambio. Si bien hemos afirmado que hay un proyecto que continúa, hay diferencias notorias como la de pasar de ser reproducción a revista con notas y colaboraciones. Una primera respuesta a esta pregunta se hace desde el catálogo de la CEC y sus diferentes bibliotecas ya que en poco tiempo (escasos tres años) fue tan grande el crecimiento editorial y el éxito de público que se fueron incorporando colecciones específicas que volvían casi innecesaria la publicación en LP porque su catálogo podía ser desdoblado en cualquiera de ellas. Pero la segunda razón, que creemos más importante, es la necesidad de comenzar a escribir y opinar dentro de un campo cultural con tendencias diversificadas y con marcadas tensiones entre sus miembros. En 1923 la revista *Nosotros* realiza una encuesta a los escritores jóvenes en la que (aunque de manera tentativa) pueden diferenciarse dos grupos estéticos; en 1924 reaparece *Martín Fierro* que abre una polémica entre los artistas; por estos años surgen varias revistas que pretenden inquietar desde la vanguardia. Los escritores «realistas y humanos» necesitan un medio a través del cual expresarse además de continuar con la educación de los sectores populares; Antonio Zamora no duda en crear ese espacio que ofrece a todas aquellas personas de «buena voluntad» que tengan algo que decir y cuyo decir ayude al «esclarecimiento de las conciencias».

Graciela Montaldo

[14] *LP ofrece a lo largo de sus páginas el servicio de encuadernación de los ejemplares en tomos y por esta razón no es arbitraria la espera hasta el número 100, a pesar del apuro por modificar la publicación.*

Primera antología española de Olga Orozco*

La poética de Olga Orozco quizá constituya el caso más notable en la actual poesía argentina de una voz que desde el principio al fin *clama* por conocer el sentido último de la existencia, urdiendo mediante un lenguaje abigarrado y en continuo crecimiento, la trama de un universo luminoso y sombrío, circular y abierto,[1] de *reveses barrocos,* aunque instalado en la tradición mística de un San Juan de la Cruz, o aún más, continuadora de las visiones de los románticos alemanes y de los profetas de la magia y del ocultismo: los eternos malditos.

En siete libros de inusitada coherencia[2] se congregan la soledad, el paso del tiempo y la muerte, la búsqueda desgarradora del más allá y las alucinadas trampas del destino: el amor y la decrepitud del cuerpo, carcelero insobornable que junto a la conciencia de la otredad y a la poesía misma —«esa tentativa perversa y malsana»—[3] serán quienes adquieran la misión oracular para «descubrir a Dios por transparencia».[4]

La textura sobre la que se va deslizando el discurso de Olga Orozco confirma una cosmovisión que evoluciona —en estado de *tránsito*— a través de pérdidas irreparables: antepasados, paisajes, —centro del mundo—, y con ellos infancia y belleza auroral. La vida humana, en realidad, desde el nacimiento hasta la muerte, es «exilio», purgatorio de las culpas por la pérdida de la unidad perfecta, por la *caída* y la disolución del estado andrógino del alma. Sólo la infancia conserva la calidad *espejeante* de la unidad autística, si bien desde el nacimiento el yo avanza en un continuo deslizarse hacia la imperfección y el no-Dios. La muerte del estado de pureza es consecuente con la conciencia de la otredad, conciencia de nuestra calidad de *rehenes,* de muertos en vida para quienes vivir en la «adultez» es búsqueda incesante y al fin fallida para revelar el sentido de nuestra condena, a la vez que, en nueva y múltiple paradoja, la vida nos aleja de la muerte ya que morir es regresar a la unidad perdida, al origen indiviso, a la visión de Dios.

* *El presente trabajo forma parte de otro que será publicado próximamente en Buenos Aires.*

[1] *Liscano, Juan,* Descripciones, *Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1983.*

[2] *La obra de Olga Orozco abarca los siguientes libros:* Desde lejos *(1946),* Las muertes *(1952),* Los juegos peligrosos *(1962),* Museo salvaje *(1974),* Cantos a Berenice *(1977),* Mutaciones de la realidad *(1979),* La noche a la deriva *(1983) y algunos poemas recientes.*

[3] *Orozco, Olga,* Correspondencias y Aproximaciones, *Colección Poesía Inédita, Buenos Aires, Año I, número 1, 1984.*

[4] *Orozco, O., «En el final era el verbo», en* Antología Poética, *Ed. Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.*

Sin embargo, el eterno retorno, «la heroica perduración de toda fe»,[5] también se desliza, se *descentra* ante las sombras del tiempo, las muertes del amor, «las puertas del silencio». La proximidad de la muerte —de la muerte del cuerpo—, la llave que da paso a la certeza, la muerte de la muerte, por fin, despierta la última duda y la resistencia de «la heroína de un rapto fulminante» cede abandonada ante el miedo, capitula de todas sus jactancias, se rinde aunque más no sea, no digamos ya a la «eternidad» caprichosa de la perduración en esta vida, a la nostalgia de «los lugares que abandono», sino tan sólo ante algo que la retenga, «el hombre a quien le faltará la mitad de su abrazo».[6] Ya no hay luz de perfección, visión de Dios. Sólo la miseria de un cuerpo que *se resiste a morir:*

> Me refugio en mis reducidas posesiones, me retraigo desde mis
> uñas y mi piel.[7]

¿Cómo será lo otro que no somos? ¿Aquello que creímos ileso, el mundo no vivido? ¿No será el eterno castigo para la rebeldía, lo que trueca en pena la «desobediencia»?

> ¿Y habrá estatuas de sal del otro lado? [8]

La poesía, como única respuesta posible a la angustia de la existencia temporal, procura reconstruir el universo mediante la redistribución *analógica* y según un orden nuevo. El poeta, siguiendo su magia, intentará alcanzar el conocimiento del más allá. Esta poética, que nace de intuiciones y creencias metafísicas del romanticismo alemán, pero que no se hizo consciente antes de Baudelaire y de Rimbaud, es continuada por Olga Orozco en la totalidad de su obra y en particular, si se quiere, en *Museo Salvaje.* El cuerpo se convierte así en oráculo porque posee la idéntica estructura, los idénticos grandes ritmos del universo. El espíritu humano desea huir del tiempo y de «las mutaciones de la realidad», para captar lo absoluto y la unidad. Y como sostiene Luzzani Bystrowicz «la materialidad y la oclusión restringen la integración con el todo, pero en tanto que microcosmos articulado alrededor de la multiplicidad y de la autonomía sustentada por la fragmentación, permite establecer correspondencias analógicas con el macrocosmos, y de esta forma ''conocerlo'' e ''integrarse'' a él».[9] El vínculo de cada cosa con las demás recorre el infinito y establece la indisoluble cohesión del Ser a través de la cadena de las analogías.

Su carácter de demiurgo —es curioso que Olga Orozco repita las casi textuales palabras de Rimbaud: «he creído adquirir poderes sobrenaturales»—[10] le permitirá afanarse en establecer *conjuros* para con el estado de otredad, pues, como para Rimbaud, la verdadera vida está ausente: «Nosotros no estamos en el mundo».[11] Sólo la infancia

[5] *Orozco, O.,* Las muertes, *Losada, 1972.*
[6] *Orozco, O.,* La noche a la deriva, *F.C.E., 1983.*
[7] *Orozco, O.,* La noche..., op. cit.
[8] *Orozco, O., «En el final era el verbo»,* op. cit.
[9] *Luzzani Bystowicz, T., en Orozco, O.,* Antología; *selección y prólogo de Cedal, 1982.*
[10] *O. Orozco dirá: «Me entrego a juegos peligrosos en los que creo adquirir poderes casi mágicos». Citado por J. Liscano,* op. cit.
[11] *Rimbaud, A.,* Oeuvres *de. Vers et proses..., París, 1957.*

es el estado imperceptible que nos liga a otros anteriores. Y aquí también, como paradójicamente en Rimbaud el «sueño maternal» es el «blanco nido en que los niños se acurrucan».[12]

> Y aunque cumplas la terrible condena de no poder estar cuando te llamo,
> sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia,
> o me ordenas las sombras,
> o cortas esos ramos de escarcha que bordan tu regazo para dejarlos
> a mi lado cualquier día,
> o tratas de coser con un hilo infinito la gran lastimadura de mi corazón.[13]

De este modo *Las muertes,* «los muertos sin flores», «la ficción de morir en ciertos héroes»,[14] profetizan, explican, consuelan ante el sentido del *tránsito* terrenal. Porque ellos están *vivos,* aunque inalcanzables, y son espejo de lo porvenir, de aquel paraíso perdido. Y esta poesía que también mira el mundo desde su propio *tránsito,* pisa así su tramado para reconocerse y reconocerlo:

> Y yo que me cobijaba en las palabras como en los pliegues de la
> revelación
> o que fundaba mundos de visiones sin fondo para sustituir los
> jardines del edén
> sobre las piedras del vocablo.[15]

Las palabras, «esos reversos donde el misterio se desnuda» no alcanzarán jamás «el corazón cerrado de la rosa».[16] Así la Noche, ese reino de lo absoluto adonde sólo se llega una vez suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos, se halla potenciada en *La noche a la deriva,* se vuelve metáfora de metáfora, desconcierto, naufragio barroco. Y aunque en *Mutaciones de la realidad* la poesía parece «surgir como una isla / quizás como una barca entre las nubes o un castillo en el que alguien canta / o una gruta que avanza tormentosa con todos los sobrenaturales fuegos encendidos» [17] el final resulta concluyente:

> ¡Un puñado de polvo, mis vocablos!

«Oficia de medium y es al mismo tiempo la permanente búsqueda de una respuesta que no se colma nunca.»[18]

Es cierto que existe un trabajo de intertextualidad de notable valor [19] y es aún más cierto que esto deriva de la absorción que demuestra la *vida* con que lee Olga Orozco:[20] no sólo la reelaboración de otros personajes de la literatura que como en *Las muertes* se vuelven ella misma:

[12] *Rimbaud, A.*, op. cit.
[13] *Orozco, O.*, Los juegos peligrosos, *Losada, Buenos Aires, 1972.*
[14] *Liscano, J.*, op. cit.
[15] *Orozco, O.*, *«En el final...»*, op. cit.
[16] *Orozco, O.*, *«En el final...»*, op. cit.
[17] *Orozco, O.*, Mutaciones de la realidad, *Sudamericana, Buenos Aires, 1979.*
[18] *Luzzani Bystrowicz, T.*, op. cit.
[19] *Luzzani Bystrowicz, T.*, op. cit.
[20] *Liscano, J.*, op. cit.

> Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de
> nuestra vida.

sino a través de epígrafes con citas de novelistas y poetas de la talla de Dickens, Faulkner, Rilke, Lautreamont... que dejan al descubierto la procedencia del poema y a la vez se integran al mismo, interpolándose, lo transgreden y lo expanden. Y aún más: su carácter oracular que profetiza, entretejido en su ritmo de versículo, verdades incuestionables, que trama por reminiscencia y a veces hasta en citas, aunque más no sea tan sólo aludidas, un notable fresco intertextual que remite a numerosos pasajes bíblicos: «... el texto se aproxima a la cultura medieval, aunque frecuentemente desnuda su propio proceso de producción, descarnándolo de toda postura idealista y se inscribe en el panorama más abarcador y exhaustivo de la cultura universal mediante cita de autores contemporáneos».[21]

Otras veces el blanco es la pintura a través de El Bosco o Van Gogh, artistas de los límites, de la belleza «desesperada y desesperanzada», barqueros solitarios «hechos a la medida de un abismo interior».[22]

Pero aún esta gama, que no es otra cosa que la nueva astucia, *los juegos peligrosos* para ahuyentar la evidencia, los puentes de salvación por los que cruzamos los límites de lo corpóreo, resulta fallida. Olga Orozco absorbe y transforma *—parodia—* y hasta revive otros lenguajes cristalizados, pero es tal la conciencia de su codicia como la de su fragilidad, tal la audacia como su vértigo, tal su capacidad de transgresión como su desencanto. No sólo lo otro refugiado en sus máscaras carnavalescas, interponiendo continuas trampas entre las que el amor

> ... y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de
> náufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo.[23]

resulta la mejor urdida porque oculta el espacio vacío, sino algo peor, como ya hemos dicho: su incapacidad de renunciar a él, la desesperada tentativa de aferrarse a su miseria.

Pero otra variante en el proceso de paradoja que revela el *trance* de esta poética advierte el descentramiento y la duplicación del centro perfecto al que el hombre se halla idealmente circunscripto.[24] El estado de *ser en uno* ha desaparecido con la caída transformándose en algo ciego y ausente y duplicándose hacia sus extremos. Uno de ellos contiene el *nacimiento* que en un principio ocupa el lugar del centro luminoso, mientras todo lo vinculado con la *muerte* se mantiene en el otro extremo de la elipse como segundo centro oscuro, aparentemente ignorado. Con lentitud comienzan a surgir los signos, que se van haciendo más significativos y frecuentes provocando así el desplazamiento de los polos: el paso del tiempo va sumiendo a la vida en la oscuridad mientras que la conciencia de qué la muerte es el estado que hay que alcanzar para lograr el ser andrógino, comienza su tránsito hacia la luz. La muerte de la infancia, conciencia de lo otro, es el punto de cruce de ambos polos.

[21] *Luzzani Bystrowicz, T.*, op. cit.

[22] *Orozco, O.*, La noche..., op. cit.

[23] *Orozco, O.*, Los juegos..., op. cit.

[24] *Sarduy, Severo,* El barroco, *Sudamericana, Buenos Aires, 1974.*

Pero estos aún no han cumplido su ciclo. Avanzan lentamente hacia su desenlace y, temblorosos, se resisten a completar la aventura. Este descentramiento des-ubica al yo, lo desposesiona, haciéndole perder su auténtica condición de tal.

Del mismo modo, coincidente con la elipse kepleriana, Olga Orozco logra, mediante un hábil escamoteo hacer desaparecer «lo incómodo». Al oscurecer lo que no conviene nombrar —«las protestas religiosas circunstanciales, públicas y en frío suenan a fanatismo, a beatería o a extremado candor»—[25] logra concentrar la luz en otro elemento. Lo existencial aparece visible pero lleva en sí mismo la condena del término elidido, es decir de la profunda búsqueda religiosa. Pero desde la perspectiva que «desplaza el entendimiento de sus habituales lugares para empujarlo al vacío del hallazgo, del descubrimiento, de la revelación».[26] De esta manera el lenguaje adquiere esa calidad espejeante en que los significantes parecen reflejarse en sí mismos y donde se vislumbran puntos «preaudibles», regularmente repetidos, «momentos en que la palabra vacila o por el contrario reincide».

En este sentido ese primer punto preaudible podría ubicarse en el poema *Cartomancia* que es donde parece evidenciarse por vez primera el abandono de la heroicidad:

> No fue siempre la misma, pero quienquiera que sea es ella
> misma
>
> ...
>
> ... hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana
> que su triunfo no es triunfo.[27]

De ahí en más los presagios se vuelven continuos y desesperanzados como en el poema ya mencionado «Si me puedes mirar» (¿Quién me oirá si no me oyes? y nadie me responde. Y tengo miedo.) o en «Remo contra la noche» (Están sordos allá), hasta alcanzar el *clamor* desolado, claudicante, «sombrío»:

> Y bien, aunque no deje rastros, ni agujeros, ni pruebas
> aún menos que un centavo de luna arrojado hasta el fondo de las aguas,
> *me resisto a morir.*[28]

Así, esa estructura en espejo reproduce también la elipsis del sujeto. En «Olga Orozco» es evidente que el yo, en su desdoblamiento, se vuelve «referente por excelencia».[29] Pero el artificio —la metáfora barroca— no reside en ser yo y otro a la vez, sino en que al ser *otro* el yo queda elidido, fuera del poema, y sólo es visible al «mirar» en él y a través de las palabras, como en un espejo que se halla en el fondo de la escena representada. El sujeto elidido es así fundamento de la representación, a la vez que su correlato metafísico: el que organiza y el que ve.

Maga, conjuradora de las sombras, sosteniendo la apuesta «siempre a todo o nada»,

[25] *Declaraciones para un reportaje realizado por Luis Martínez Cuitiño para la revista «La tabla redonda», Buenos Aires, diciembre, 1983.*

[26] *Liscano, J.*, op. cit.

[27] *Orozco, O.*, Los juegos..., op. cit.

[28] *Orozco, O.*, La noche..., op. cit.

[29] *Luzzani Bystrowicz, T.*, op. cit.

«sol inacabado que al asomarse oculta los otros soles de la lejanía», Olga Orozco se erige en poseedora de las profundidades, aún convencida de que los límites de nuestra existencia no se pueden traspasar sin que sea castigada la osadía. Hermana de Alejandra Pizarnik en «la aventura de violentar el tiempo»,[30] desnuda como ella ante todas las noches y como ella «ladrona de fuego», su poesía es una lucha despiadada y sostenida por penetrar el inagotable misterio del Ser.

> Retrocesos y avances, inversiones y vuelos, suspensos y caídas
> componen ese texto cuya ilación se anuda y desanuda con las vacilaciones.[31]

María Cristina Sirimarco
y Héctor Roque-Pitt

[30] *Orozco, O.,* La noche..., op. cit.
[31] *Orozco, O.,* La noche..., op. cit.

Catecismo animal

Somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo,
trozos como cascotes insolubles
vueltos hacia este muro donde se inscribe el vuelo de la realidad,
la mordedura blanca del destierro hasta el escalofrío.
Suspendidos en medio del derrumbe por obra del error,
enfrentamos de pie las inclemencias, la miserable condición del rehén,
expuestos del costado que se desgasta al roce de la arena y al golpe del azar,
bajo el precario sol que quizás hoy se apague, que no salga mañana.
No tenemos ni marca de predestinación ni vestigios de las primeras luces;
ni siquiera sabemos qué soplo nos expulsa y nos aspira.
Apenas si el sabor de la sed, si la manera de traspasar la niebla,
si esta vertiginosa sustancia en busca de salida,
hablan de alguna parte donde las mutiladas visiones se completan,
donde se cumple Dios.
Ah descubrir la imagen oculta e impensable del reflejo,
la palabra secreta, el bien perdido,
la otra mitad que siempre fue una nube inalcanzable desde la soledad
y es toda la belleza que nos ciñe en su trama y nos rehace,
una mirada eterna como un lago para sumergir el amor en su versión insomne,
en su asombro dorado.
Pero no hay quien divise el centelleo de una sola fisura para poder pasar.
Nunca con esta vida que no alcanza para ir y volver,
que reduce las horas y oscila contra el viento,
que se retrae y vibra como llama aterida cuando asoma la muerte.
Nunca con este cuerpo donde siempre tropieza el universo.
Él quedará incrustado en este muro.
Él será más opaco que un pedrusco roído por la lluvia hasta el juicio final.
¿Y servirá este cuerpo más allá para sobrevivir,
el inepto monarca, el destronado, el frágil desertor obligatorio,
rescatado otra vez desde su nadie, desde las entrañas de un escorial de brumas.
¿O será simplemente como escombro que se arroja y se olvida?
No, este cuerpo no puede ser tan sólo para entrar y salir.
Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de otros ojos;
pido por esta piel con la que caigo al fondo de cada precipicio;
abogo por las manos que buscaron, por los pies que perdieron;
apelo hasta por el luto de mi sangre y el hielo de mis huesos.

Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría,
defiendo mi lugar:
esta humilde morada donde el alma insondable se repliega,
donde inmola sus sombras
y se va.

En el laberinto

Más de veinte mil días avanzando, siempre penosamente,
siempre a contracorriente,
por esta enmarañada fundación donde giran los vientos
y se cruzan en todas direcciones paisajes y paredes tapiándome la puerta.
No sé si al continuar no retrocedo
o si al hallar un paso no confundo por una bocanada de niebla mi camino.
Tal vez volver atrás sea como perder dos veces la partida,
a menos que prefiera demorarme castigando las culpas
o aprendiendo a ceñir de una vez para siempre los nudos de la duda y el adiós,
pero no está en mi ley el escarmiento, la trampa en el reverso del tapiz,
y tampoco podré nacer de nuevo como la flor cerrada.
Habrá que proseguir desenrollando el mundo, deshaciendo el ovillo,
para entregar los restos a la tejedora,
comoquiera que sea, en el extremo o en el centro, a la salida.
He visto varias veces pasar su sombra por algunos ojos,
cubrirlos hasta el fondo;
varias veces graznaron a mi lado sus cuervos.
Perdí de vista fieles paraísos y amores insolubles como las catedrales.
Encontré quienes fueron mis propios laberintos dentro del laberinto,
así como presumo que comienza uno más donde se cree que éste se termina.
Extravié junto a nidos de serpientes mi confuso camino
y me obligó a desviarme más de un brillo de tigres en la noche entreabierta.
Siempre hay sendas que vuelan y me arrojan en un despeñadero
y otras me decapitan vertiginosamente bajo las últimas fronteras.
Recuento mis pedazos, recojo mis exiguas pertenencias y sigo,
no sé si dando vueltas,
si girando en redondo alrededor de la misma prisión,
del mismo asilo, de la misma emboscada, por muchísimo tiempo,
siempre con una soga tensa contra el cuello o contra los tobillos.
A ras del suelo no se distingue adónde van las aguas ni la intención del muro.
Sólo veo fragmentos de meandros que transcurren como una intriga en piedra,
etapas que parecen las circunvoluciones de una esfinge de arena,
corredores tortuosos al acecho de la menor incertidumbre,
trozos desparramados de otro mundo que se rompió en pedazos.

Pero desde lo alto, si alguien mira,
si alguien juzga la obra desde el séptimo día,
ha de ver la espesura como el plano de una disciplinada fortaleza,
un inmenso acertijo donde la geometría dispone transgresiones y franquicias.
un jardín prodigioso con proverbios para malos y buenos,
un mandala que al final se descifra.
Ignoro aquí quién soy.
Tal vez alguien lo sepa, tal vez tenga un cartel adherido a la espalda.
Sospecho que soy monstruo y laberinto.

Al pájaro se lo interroga con su canto

Hay en algunos ojos esas borras de añil que dejan los crepúsculos al evaporarse
—un ala que perdura, una sombra de ausencia—.
Son ojos hechos para distinguir hasta el último rastro de la melancolía,
para ver en la lluvia el inventario de los bienes perdidos,
así como hace falta un invierno interior
«para observar la escarcha y los enebros erizados de hielo»,
dijo Wallace Stevens congelando el oído y la pupila,
convertido tal vez en el hombre de nieve que contempla la nada con la nada
y que oye sólo el viento,
sin ningún evangelio que no sea ese sonido único del viento
(aunque tal vez hablara de la más extremada desnudez;
no de la transparencia).
Pero yo sé que cada tiniebla se indaga solamente con la noche que llevo,
que la piedra se entreabre ante la piedra
de la misma manera que se tantea el corazón con el abismo.
¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo del subsuelo,
el fondo de otra herida, el fondo de otro infierno?
No hay ninguna otra lámpara para reconocer lo próximo, lo ajeno, lo distante.
Lo atestigua la esquiva intención de la rata chillando entre los vidrios,
resbalando en la rampa de una impensable luz;
lo proclama la estrella con su remoto código adherido a un temblor,
tal vez a una agonía que ya fue;
lo confirma ese yo que camina contigo y es memoria dondequiera que olvides,
y ese otro, inabarcable, centelleante,
que le sale al encuentro bajo el agua de las transformaciones,
y a veces ni es persona, ni color, ni perfume, ni huella de este mundo.
Ambos están tejidos con la sustancia misma del silencio.
Se parecen a Dios en su versión de huésped reversible:
el alma que te habita es también la mirada del cielo que te incluye.

La Sibila de Cumas

En la boca,
debí poner el montón de arena dentro de la boca
y silenciarla para siempre, sellarla con asfixia y aridez,
en lugar de guardarlo adentro de mi mano como un precio de oprobio:
el de una mercenaria y vergonzosa transacción.
El estaba a mi lado, centelleante, como la rama dorada en medio de la encina,
¿acaso no era el sol?
Ambos nos contemplamos, agitados, después de la carrera por la playa,
tan jóvenes y bellos, ambos tan codiciosos,
ávidos como el fósforo y el mar, veloces como el vértigo.
Yo miraba más lejos, más allá del instante.
Vi pasar por sus ojos el pleno mediodía del deseo,
extenderse en penumbras, caer bajo la tarde del hartazgo.
El veía en los míos, replegada quizás entre cenizas, la red de mi artimaña.
Le pedí tantos años como granos de arena recogí en el maldito, desmedido puñado,
a cambio del amor, del imposible amor,
que desde mi costado ya era la fuga o el aniquilamiento o el veneno.
Apolo concedió; se sonreía como saben hacerlo los dioses cuando saben,
cuando Averno y Olimpo son testigos de la derrota humana.
Yo me había olvidado de reclamar también la juventud,
la corona del tiempo, el esplendor del alba en el espejo, la cresta de la ola.
No, no ardí entre sus brazos tocada por el rayo de la eternidad y el del espanto.
Mi error me dispensó de regatear el pago:
fue un derrumbe insensato que sepultó entre escombros mi triunfo y mi falacia.
A él lo eximió de urgencias y de ardores:
acalló su reclamo el negro polvo de siglos de venganza.
Yo miraba más lejos; me veía avanzar por el camino interminable.
Y el resto siguió igual. No hubo un grito en el cielo,
ni los bosques cambiaron de color ni se detuvo el vuelo de los pájaros.
Ni siquiera la piedra oyó mi súplica, aunque la disolvió mi llanto.
Ahora soy apenas una borra de sangre,
un harapo estrujado, un mísero pellejo que alcanza solamente para insecto,
y zumbo mi profecía en esta jaula como un ave agorera roída por la plaga.
Pero esta misma boca que habló por las cien bocas de la gruta con la voz del oráculo
adelantó capítulos enteros de la Historia,
anunció la matanza, el rapto y el incendio que arrasaron a Troya,
predijo el esplendor y la caída de Roma, la pomposa, la recién llegada.
Estos ojos sin lágrimas, que únicamente ven hacia adelante,
contemplaron nacer y morir las dinastías, el Fénix, las montañas,
y hasta vieron un día hundirse en el ocaso la caravana de los dioses griegos.
Estos pies que son tierra bajaron varias veces al infierno.
Ha llegado la hora de filtrar mi desdicha en un puñado de mortales arenas.

Ahora sólo hay muro, un larguísimo muro bajo ráfagas grises.
Ya no hay sol, ni pasado, ni porvenir siquiera.
Vamos entonces: ¡hiere!

Ceremonia nocturna

En el fondo de ti hay siempre alguien que con la noche gime,
alguien que llora igual que una criatura olvidada en un bosque o en un desván en llamas,
alguien que humilde, tierna, desgarradoramente,
se remite al dios pájaro, a la diosa volanta, a su madre la todopoderosa,
o trata de tomarse de tu mano, su propia mano en el impredecible porvenir.
Pero es lejos; no alcanza; no acierta con el sitio del destino.
Tendría que ser topo hurgando en los depósitos atestados del tiempo;
tendría que tener su talismán de hueso de pescado para poder pasar.
Alguien llora en la noche fatalmente,
como sale a tu encuentro ese perfume a hierbas que exhalaba el suspiro del ropero
o como chilla en sueños el último peldaño de la vieja escalera.
Tú no alcanzas a ver, ¿a través de qué nubes,
si hasta la misma espuma se hizo piedra y todas las arboledas se volaron?
Tal vez la miró el buho,
quizás haya escondido algún tesoro y no recuerda dónde,
acaso esté rodando desde lo alto del tejado sobre los vidrios rotos,
y no encontró remedio ni consuelo que restañara su lastimadura.
En la noche y a solas,
cuando hasta los cobardes amedrentan las fieras
y los que no salieron nunca de su casa fundan ciudades con la espada,
tú te atrincheras en tus intemperies,
piensas que ningún rostro es duradero, que la vida es una sábana exigua
y que todo fantasma es un reclamo contra la ocultadora realidad.
Entonces ella gime desde el fondo de ti;
llora puntual, sumisa, desamparadamente.
Aunque alzara una antorcha no la podrías ver, sepultada debajo de los años.
Es difícil mirar hasta tan lejos a través de otras lágrimas.
¿Y si fueses, tan lejos, la culpable?

Punto de referencia

He acumulado días y noches con amor, con paciencia
—ah, con ira también, un resplandor de tigres en la oscura desdicha—;
los he petrificado alrededor del sitio donde habito,
que no es más que una pálida espesura en medio de la enrarecida vastedad,

una exigua sustancia expuesta a los pillajes y a la furia desatada del tiempo.
He juntado vestigios, testimonios que acreditan quién soy,
credenciales irrefutables como un juego de espejos en torno de un fulgor,
certezas como cifras esculpidas en humo.
Puedo afirmar que no hay bajo este cielo nada que no perdure por mis ojos
y que un ínfimo insecto conserva su lugar de honor en mi muestrario.
No soy menos que un topo; algo más que una hierba.
Sin embargo no encuentro mi verdadera forma ni aún a plena luz,
por más que me recuente, me recorra y persiga por fuera y por debajo de la piel.
Siempre hay alguien en mí que dice que no estoy cuando me asomo,
alguien que se desliza paso a paso a medida que avanzo
hasta dejarme a ciegas, asida solamente a un nombre, a la ignorancia.
Porque hay prolongaciones inasibles que llegan más allá,
zonas inalcanzables donde tal vez se impriman las pisadas de Dios,
subsuelos transparentes que se internan a veces en los jardines de otro mundo
y al regresar expanden un perfume semejante al del alba.
¿Y esos bloques errantes, continentes en fuga como ballenas blancas
que rozan las fronteras propagando el pavor y no regresan nunca?
¿Y qué fronteras rozan, si he forzado hasta el máximo la vista y el insomnio
y donde me aventuro no hago pie, me pierdo en los abismos?
¿No he arrojado preguntas como piedras y amores como escombros
que están cayendo aún, que no han tocado fondo todavía?
Inmenso mi animal desconocido, mi armazón insondable, mi esfinge nebulosa.
Y ningún emisario, ningún eco, que no sea este cuerpo inacabado.
Toda una confabulación de lo invisible para indicar apenas que no soy de este mundo,
sino tan sólo un testimonio adverso contra la proclamada realidad,
una marca de exilio adherida a las grandes cerrazones donde comienza el alma,
acaso con un himno, quizás con un sollozo.

Pero dime, Señor:
¿mi cara te dibuja?

El resto era silencio

Yo esperaba el dictado del silencio;
acechaba en las sombras el vuelo sorprendente del azar, una chispa del sol,
así como quien consulta las arenas en el desierto blanco.
El no me respondía, tercamente abismado en su opaca distancia,
su desmesura helada.
Calculaba tal vez si hacer hablar al polvo que fue columna y fue fulgor dorado
no era erigir dos veces el poder de la muerte,
o si nombrar enigmas al acecho y visiones que llevan a otros cielos
no era fundar dos veces lo improbable, como en la vida misma.
Quizás siguiera el juego de unos dados que no terminan nunca de caer,

que giran como mundos extraviados en el vacío inmenso.
Yo aventuraba voces de llamada en la bruma,
sílabas que volvían tal como la paloma del diluvio volvió por primera vez al Arca,
balbuceos deshabitados hasta nadie, hasta salir de mí.
El crecía entre tanto a costa mía y a expensas de la Historia,
amordazando al tiempo, devorando migaja por migaja la creación.
Era todos los nombres y era el tigre,
el color del crepúsculo, los mares, el templo de Segesta, las tormentas.
Denso como la noche, contra la noche muda me acosaba.
Y ya no había más. Eramos él y yo.
¿No fue entonces extraño que de pronto lo viera casi como al Escriba,
remoto, ensimismado, frente al papel desnudo,
con los ojos abiertos hacia su propio fuego sofocado
y la oreja tendida hacia el sermón del viento y el salmo de la nieve?
Había una sentencia en su página blanca,
un áspero dictado caído de lo alto hasta su mano:
«Y haz que sólo el silencio sea su palabra».

Olga Orozco

El Caribe: pueblos, cultura e historia

Cuando Germán Arciniegas descubrió la región que lo llevó a escribir su poética *Biografía del Caribe* le ocurrió lo mismo que a Cristóbal Colón al llegar inesperadamente el 12 de octubre de 1492 a las costas de Guanahaní: quedó maravillado, y aunque en su obra el escritor colombiano presenta los efectos del terremoto social y económico provocado por el descubrimiento del Nuevo Mundo, no logra explicarse el panorama. «Las pasiones eran tales —señala, asombrado— que las guerras parecían religiosas y no de reyes de la tierra.»[1]

Rodolfo Puiggrós habría de arrojar un poco de luz, cuando afirmó que en esa época «los conflictos entre las distintas clases sociales asumían las formas mistificadas de conflictos religiosos o raciales».[2] Pero José Martí, cuyo genio político lo indujo a hacer maravillas en su lucha por la libertad de Cuba, llama a las Antillas el «crucero del mundo», y casi un siglo después, Juan Bosch, estudioso y actor destacado en los acontecimientos políticos ocurridos en el área durante los últimos cuarenta años, la define como «frontera imperial».[3] Con sus expresiones tanto el cubano como el dominicano traducen una realidad palpitante que va más allá de los convencionales límites geográficos de una región, pues en el Caribe a raíz del segundo viaje del Almirante en noviembre de 1493, habían empezado a echarse las bases de lo que habría de convertir a la zona en una entidad cultural, social y política diferente a la que había sido hasta ese momento.

Pero ese fenómeno se produciría en un largo proceso de luchas en cuyo escenario participaron casi todos los sectores de la época. Arciniegas lo cuenta así:

> «Todo este drama se vivió, tanto o más que en ningún otro sitio del planeta, en el mar Caribe. Allí ocurrió el descubrimiento, se inició la conquista, *se formó la academia de los aventureros.* (Subrayado del autor.) La violencia con que fueron ensanchándose los horizontes, empujó a los hombres por el camino de la audacia temeraria». Y pasa a explicar que «No hubo peón ni caballero, paje ni rey, poeta ni fraile, que no tuvieran algo de aventureros. Lo fueron Colón y Vespucci, Cortés y Pizarro, Drake y Hawkins, Carlos V y la reina Isabel, Cervantes y Shakespeare, Las Casas e Ignacio de Loyola. Todo parece una epopeya, todo una novela picaresca.[4]

[1] *Arciniegas, Germán,* Biografía del Caribe, *2.ª edición, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1974; p. 13.*

[2] *Puiggrós, Rodolfo,* La España que conquistó el Nuevo Mundo, *3.ª edición, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1974; p. 13.*

[3] *Bosch, Juan,* De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial, *1.ª edición, Edit. Alfaguara, Madrid, 1970; p. 37.*

[4] *Arciniegas,* ibídem, *p. 11.*

En realidad, no se trataba de epopeyas ni de novelas picarescas. El autor citado, en su interpretación heroica de la Historia, no podía percibir entonces —ni las ha percibido después— las fuerzas ocultas que con presión de catapulta se disparaban en los órdenes social y político en el seno de las naciones europeas de los siglos XV y XVI. Juan Bosch lo explica con estas palabras:

> Los conquistadores eran hombres torrenciales no debido a una herencia cultural sino porque eran hijos de su época, y su época correspondía a la del nacimiento del capitalismo o, para decirlo con más precisión era la época en que los hombres europeos, cualquiera que fuera su posición en la sociedad, acariciaban el sueño de hacerse ricos y sabían que podían convertir ese sueño en realidad porque ya su mundo no respondía a las fijaciones sociales del feudalismo.[5]

Carlos Marx también se refirió a la razón profunda que hizo posible que se formara la «academia de los aventureros» de entonces:

> El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavización y sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales (que no deben confundirse con las Indias de nuestros países, que se llamaban Indias Occidentales; nota del autor), la conversión del Continente africano en cazadero de esclavos negros: son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista.[6]

No hay duda de que el Caribe era y es una región singular por su riqueza enorme. Bosch ha llegado a afirmar que dada la naturaleza privilegiada de sus suelos, capaces de dar desde el oro hasta la caña, sus países habrían sido porciones de una frontera imperial aunque no se hubieran hallado en el lugar donde están porque los imperios habrían ido hasta ellos en busca de sus riquezas. Pero el juicio de Marx según el cual era la esclavitud la que les había dado valor a las colonias[7] (americanas; nota del autor) no contradice el de Bosch, sino que se complementan, pues el padre del materialismo histórico se refería a las colonias como lugares de explotación de las riquezas nativas, y para que éstas se generaran debían tener su base material en zonas propicias para la producción en gran escala, como fue el caso de las grandes plantaciones de caña de azúcar.

Al convertirse el Caribe en la academia de los aventureros, la realidad que encontró el Almirante al momento del descubrimiento hubo de transformarse, proceso que tendió a profundizarse por el hecho de que con el paso de los siglos no dejó de ser tortuoso y aleccionador: la lucha de clases fue llevada a su máxima expresión, pues como dijo Marx, dondequiera que llega el capitalismo, que en nuestros pueblos era su expresión de la esclavitud capitalista, lo hace botando sangre hasta por los poros; y en el caso de la región del Caribe la situación llegó a niveles dramáticos, si se toma en cuenta el hecho de que la población aborigen había sido totalmente aniquilada por el europeo en el trabajo forzado en las minas de oro y en las plantaciones, hasta el punto de que para continuar en la explotación del comercio del azúcar Holanda, Inglaterra y Francia

[5] *De una entrevista en* Bohemia *(La Habana, 1979). Suplemento «Aquí», p. 2, de* La Noticia, *Santo Domingo, R.D., 13 de septiembre de 1981.*

[6] *Marx y Engels,* Obras Escogidas, *tomo 2, Edit. Progreso, Moscú, 1973; p. 139.*

[7] *Citado por Bosch en* La acumulación originaria en la República Dominicana, *Imprenta Mercedes, Santo Domingo, República Dominicana, 1979; p. 22.*

tuvieron que usar la mano de obra africana, india, china y vietnamita. Así, la síntesis de la expresión material y espiritual de esos pueblos, incluidos naturalmente los de las naciones de donde procedían los esclavistas, es lo que hoy conocemos como cultura caribeña.

Los pueblos del Caribe

Los pueblos del Caribe corresponden a los territorios bañados por el mar que lleva su nombre, y fue llamado así porque en sus tierras habitaron los indomables indios caribes, que habían llegado a las Antillas Menores hacia los alrededores del siglo XI de nuestra Era procedentes de las cuencas de los ríos Orinoco, en Venezuela, y Xungú y Tapajos, en la Guayana. Al igual que los siboneyes, que ocuparon la mayor parte del territorio de Cuba, los taínos, que habitaron las Antillas Mayores, eran pueblos originarios del tronco arauaco.

Los indios caribes fueron conocidos por Colón en noviembre de 1493 en la isla Guadalupe, que al parecer era una de las bases expedicionarias de los aborígenes, cuya condición de caníbales mantuvo desconcertados a gran parte de los pobladores de las Antillas Mayores. Todavía hacia 1797 enfrentaban a los ingleses en la isla San Vicente.

Entre los pueblos del Caribe, los cuales fueron descubiertos en los primeros 25 años (1492-1518) de la presencia española en la zona, figuran las Antillas Mayores (Cuba, República Dominicana, Haití, Jamaica y Puerto Rico) y las Antillas Menores, a las que pertenecen las Islas Vírgenes, las de Barlovento y las de Sotavento. Además, Venezuela, Colombia, Panamá, Belice y los demás países de Centroamérica (Guatemala, Nicaragua, El Salvador, Costa Rica y Honduras). Con excepción de la patria de Farabundo Martí está bañada América Central por las aguas del mar mencionado; una parte del territorio mexicano pertenece al Caribe, pues las aguas de ese mar tocan la costa oriental de la península de Yucatán.

Con las Bahamas, El Salvador y Barbados se da una situación especial. A pesar de que Colón pisó por primera vez en Guanahaní, una de las islas Bahamas, limitadas por las aguas del Caribe, razón por la cual geográficamente estarían llamadas a pertenecer al área, esos territorios no forman parte del Caribe ni histórica ni cultural ni económicamente. Sin embargo, a El Salvador, que no es tocado por las aguas del mar mencionado, sino por el Pacífico, situación que lo desvincularía de la zona caribe, debe considerársele entre los países de esta región por el hecho de estar relacionado en el orden político a ella, pues las naciones centroamericanas correspondían al Caribe desde el momento mismo en que a raíz del descubrimiento pasaron a ser territorios de la Corona española, lo cual tiene su explicación, según ha observado Bosch, en el hecho de que «Por ese mar pasaban las rutas comerciales y militares que la comunicaban con España cuando toda Centroamérica era llamada el reino de Guatemala».[8]

[8] *Artículo de Juan Bosch titulado «¿Cuáles son los países del Caribe?»,* Listín Diario, *Santo Domingo, R.D., 19 de septiembre de 1981, p. 6.*

Y para hacer notar la diversidad de sectores que surcaban esas aguas, el expresidente dominicano señala más adelante: «Por el Caribe navegaban tanto las naos que llevaban desde España las cédulas y los funcionarios del imperio como las que conducían los piratas que asolaban algunas de sus ciudades y las que embarcaban tropas extranjeras invasoras».[9]

Las Antillas: características comunes

Es así como Manuel Moreno Fraginals, luego de señalar que «Las Antillas conforman un ecosistema singular, de comunes características climáticas, geológicas y, originalmente, flora y fauna semejantes»,[10] pasa a llamar la atención hacia el hecho de que «A partir de la irrupción europea en América, la localización geográfica de las islas hizo de ellas la encrucijada normal de los caminos marineros al imperio español y, por ende frontera imperial, como en acertada frase las denomina Juan Bosch»,[11] para después detenerse a explicar esta tesis:

> Como frontera, las Antillas han de ser la zona donde se libren las grandes batallas de las guerras coloniales de rapiña en América. Así, hay un primer momento en el cual estas islas han de estar en función del imperio. Pero simultáneamente tenían valores explotables *per se*, y al papel que desempeñaron en función del imperio hay que agregar la importancia que adquirieron como explotaciones económicas en sí mismas. Por ejemplo, Cuba durante el siglo XVIII es el centro de defensa del imperio español y excelente productora de tabaco y azúcar. Jamaica es isla de plantaciones azucareras y centro fundamental de la marina inglesa.[12]

El rol jugado por la isla Española en ese proceso es singular. Su territorio sería desde 1508 el punto de partida de las expediciones de descubrimiento y colonización de los españoles hacia las demás zonas de América: Ponce de León conquistaría Puerto Rico y Florida; Diego Velázquez a Cuba; Hernán Cortés a México; Juan de Esquivel a Jamaica; Lucas Vázquez de Ayllón a Carolina del Norte; Pánfilo de Narváez a la Florida; y Rodrigo de Bastidas, Francisco Pizarro, Vasco Núñez de Balboa, Diego Nicuesa, Alonso de Ojeda y Juan de la Cosa a Suramérica; Pedro Alvarado, conquistador de Guatemala; Francisco Hernández de Córdova y Juan de Grijalba, descubridores de Yucatán; y Juan de Ampúes, poblador de las islas de Curaçao, Aruba y Bonaire.

El caso de los indios

El hecho de que la población indígena de las Antillas al momento del Descubrimiento haya sido estimada en unos 250.000 habitantes y que hacia 1550 en La Española hubiera apenas 500 indios nos da una idea del grado de la violencia a que fueron sometidos

9 Ibídem.

10 *Moreno Fraginals, Manuel,* La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones, *capítulo titulado «En torno a la identidad cultural del Caribe insular», Editorial Crítica, Imprenta Hurope, S. A., Barcelona, 1983; p. 162.*

11 Ibídem.

12 Ibídem, *pp. 162-163.*

los pobladores del Caribe, y esa violencia explica a su vez la cantidad de rebeliones indígenas llevadas a cabo hacia los finales del siglo XV y casi durante todo el siglo XVI.

Pero al conocerse las actividades realizadas a principios del último siglo mencionado en defensa de los indios tanto por la reina Isabel la Católica como por los padres dominicos, entre los cuales se destacaron el padre Bartolomé de Las Casas y fray Antón de Montesino y su Sermón de Adviento,[13] se hace obligatoria la siguiente pregunta: ¿Qué hubiera sido de los aborígenes si no hubiesen aparecido a tiempo esos abogados de su causa? Pues, seguramente que en las primeras décadas de la Conquista habrían desaparecido casi totalmente, como pasó en La Española, Cuba, Jamaica, Puerto Rico...

Esa situación provocó que desde los primeros tiempos de la presencia española en la región taínos y caribes, que vivían guerreándose, sobre todo los segundos acosando a los primeros, tuvieron que llegar a hacer alianzas tácticas para enfrentar al conquistador. Así, la rebelión del cacique Caonabo, efectuada en octubre de 1494, no sólo fue uno de los primeros levantamientos llevados a cabo en las Antillas, sino que en él se puso en práctica la primera alianza entre indios pertenecientes a grupos diferentes en su lucha contra el colonizador. Esa acción vino a ser la respuesta a la matanza de indios dirigida por Colón en septiembre del mismo año en su primer asiento en el Nuevo Mundo, La Isabela, localizado en lo que hoy es Puerto Plata.

El conquistador no sólo usaría el método de la guerra para someter y aniquilar a la raza indígena; se valió de engaños, como las encomiendas, sistema mediante el cual «se entregaba a un conquistador una cantidad de indios, en familias, para que vivieran bajo su protección y cuidado y para que el español les enseñara la religión católica, y se autorizaba al encomendero a recibir cierta cantidad de trabajo de los indios a manera de retribución por su atención y por los gastos que ocasionaran los indios. Los indios debían sembrar lo que necesitaban para su sustento.»[14]

La causa de los levantamientos

Sólo faltó que a los aborígenes encomendados se les ofreciera el paraíso terrenal. En verdad, el sistema de los repartimientos vino a convertirse en tendón de Aquiles para los indios: no hubo peor forma de explotación y exterminio, pues su destino llegó a

[13] *«Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre aquestos indios? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas dellas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumido? ¿Cómo los tenéis tan opresos y fatigados, sin dalles de comer ni curallos en sus enfermedades, que de los excesivos trabajos que les dais incurren y se os mueren, y por mejor decir, los matáis, por sacar y adquirir oro cada día? ¿Y qué cuidado tenéis de quien los doctrine, y conozcan a su Dios y criador, sean baptizados, oigan misa, guarden las fiestas y domingos? ¿Estos, no son hombres? ¿No tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados a amallos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis? ¿Esto no sentís? ¿Como estáis en tanta profundidad de sueño tan letárgico dormidos? Tened por cierto, que en el estado que estáis no os podéis más salvar que los moros o turcos que carecen y no quieren la fe de Jesucristo.» (Fragmento del histórico Sermón de Montesino citado por fray Bartolomé de Las Casas en su* Historia de las Indias, *tomo II, libro III, cap. IV, Fondo de Cultura Económica, serie de Cronistas de Indias, México, 1951; pp. 441-442. —Edición de Agustín Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hanke—.)*

[14] *Bosch,* De Cristóbal Colón..., *p. 82.*

ser más tenebroso que el de los propios esclavos, cuyos dueños tenían que pagar una considerable suma de dinero por cada africano, y eso le obligaba a llevar la agresión hasta un límite. Sin embargo, el indio se obtenía con una orden del gobernador, lo que al parecer les daba títulos a los conquistadores para tratar al nativo como a enemigo en el campo de batalla. Uno de los métodos empleados por los conquistadores en el proceso de aniquilamiento consistió en la destrucción de la impresionante unidad indígena, para lo cual empezaron por desintegrar durante el gobierno de Diego Colón su núcleo familiar y de tribu; de modo que tanto la madre como el padre y los hijos serían distribuídos entre encomenderos diferentes.

La encomienda fue el instrumento legal mediante el cual habría de realizarse la explotación de la raza indígena y sería la base de todo el ordenamiento jurídico, social y político del Nuevo Mundo, pues aunque desde octubre de 1499 ya había empezado a aplicarse la encomienda en La Española, fue el 20 de diciembre de 1503 cuando la reina Isabel la adoptó legalmente.

La resistencia del nativo tanto contra la nueva forma de esclavitud como contra otras agresiones del conquistador no se hizo esperar. Además de la rebelión del cacique Caonabo en territorio de La Española, Puerto Rico fue escenario del levantamiento del cacique Guaynabá en 1511, precisamente en el mismo año del Sermón de Adviento del padre Montesino; el cacique Hatuey, luego de llegar a Cuba en una canoa desde La Española, hizo resistencia al conquistador hasta la hora en que fue quemado vivo en 1512; Enriquillo, cuya rebelión se extendió de 1519 hasta 1533 en las montañas de Bahoruco, fue el primer combatiente del Nuevo Mundo que usó en su lucha el método de la guerra de guerrillas.

También encabezaron rebeliones el cacique Urracá en Panamá, en 1520; el cacique Tucún Umán en Guatemala, en 1524; hay varios alzamientos que llaman la atención en Venezuela: con el que el cacique Boronota repelió en 1528 las incursiones de los alemanes encabezados por Ambrosio Alfínger, la de los indios jiraharas contra los españoles hacia 1560, así como la que dirigió en 1561 el cacique Guaicaipuro, que es un símbolo destacado del heroísmo en su país; y la que encabezó el cacique Pablo Pesberre en Costa Rica en 1709, entre otras rebeliones del nativo en defensa de su libertad y de su territorio.

Los negros cimarrones y los criollos, encabezados por el jamaiquino Cristóbal Isasi, iniciaron la lucha contra los ingleses. En su resistencia las fuerzas de Isasi contaron con el apoyo del gobierno español y lucharon con tenacidad hasta 1660, época en que fueron derrotados. Aunque algún tiempo después los ingleses recibieron algunas derrotas, la resistencia de los criollos fue aplastada a raíz de que entre ellos y el gobierno de Jamaica se firmara en marzo de 1739 un tratado de paz.[15] Los pueblos del Caribe, como ha dicho el uruguayo Eduardo Galeano, llegaron a convertirse en víctimas de sus propias riquezas, pues los apetitos de oro del conquistador europeo eran insaciables.

[15] Ibídem, *p. 231.*

Españoles *versus* españoles

Pero la lucha de clases en el Nuevo Mundo no sólo se llevó a cabo entre indios y españoles, pues además de que tuvo sus manifestaciones entre los propios conquistadores también se dio, y de manera monstruosa, entre estos últimos y los esclavos negros traídos de Africa.

El primer español que osó rebelársele a la autoridad de la familia Colón fue Francisco Roldán, quien encabezó en 1496 en La Española un movimiento de compatriotas suyos que exigían ser tomados en cuenta en el reparto de los beneficios que dejaba la Colonia. En su lucha los roldanistas contaron con los aborígenes, a quienes ofrecieron unas supuestas mejores condiciones de vida que poco tiempo después se convertirían en verdadero calvario para su raza.

Hacia 1500 se produjeron en La Española dos sucesos que contenían en sus raíces una evidente lucha de intereses. Uno fue el apresamiento de Cristóbal Colón y su envío esposado a España, acción puesta en práctica por Francisco Bobadilla, y otro fue la rebelión de Hernando de Guevara y Adrián Mújica provocada por los conflictos entre Francisco Roldán y Hernando de Guevara. Aunque los motivos de este último caso se presentan como fundamentalmente pasionales (Guevara mantenía relaciones amorosas con Higuemota, la hija de Anacaona que había sido mujer de Roldán), la verdad es que como señala Juan Bosch

> Las causas de ese levantamiento general no eran los problemas personales de Roldán y Guevara. Las causas estaban en que los españoles habían ido a La Española a buscar oro y allí había poco (...), en que la aventura de colonizar la isla había desembocado en una frustración colectiva porque no había correspondencia entre lo que se soñó en España y la realidad viva de La Española.[16]

Así como las causas señaladas por Bosch hicieron posible los levantamientos de Roldán y Guevara, también ellas fueron las generadoras de las acciones increíbles de un Pedrarias Dávila en el territorio que hoy ocupa Nicaragua, o de un Lope de Aguirre, en Venezuela. Dávila llegó al extremo de ahorcar a Vasco Núñez de Balboa, el descubridor del Pacífico, y a Hernández de Córdoba y a otros españoles sólo porque tuvo la sospecha de que conspiraban contra él. Aguirre hizo matar a puñaladas a Pedro de Ursúa, que era su jefe, con quien había fundado la ficticia república de los Marañones. Cuenta Bosch que «durante largos meses su república flotante navegó aguas abajo del Marañón, y los marañones disminuían porque su jefe mandaba a apuñalar a todos aquellos que a su parecer no le eran leales o podían traicionarlo en el futuro».[17]

Alonso de Ojeda, el español que hizo preso a Caonabo y que hacia 1500 realizó exploraciones en el territorio de Venezuela, tuvo serias diferencias con Juan Esquivel, el conquistador de Jamaica. Incluso Ojeda llegó a amenazar a Esquivel con cortarle la cabeza.

[16] Ibídem, *pp. 78-79.*
[17] Ibídem, *pp. 150-151.*

El drama de la esclavitud

La mayor contradicción de los tiempos coloniales se daría, por un lado, entre los oligarcas esclavistas (españoles, ingleses y franceses), y por otro lado, la enorme masa de esclavos negros que trabajaban en las plantaciones de caña de azúcar, añil, algodón y otros productos de exportación.

Los primeros esclavos que habrían de laborar en esas plantaciones fueron llevados a La Española (hoy Santo Domingo) en 1502 durante el gobierno de Nicolás de Ovando, y por una de esas curiosidades de la Naturaleza, en ese territorio se produjeron, además, tres hechos capitales en la historia de la esclavitud de América: el 26 de diciembre de 1522 se iniciaba la primera rebelión de esclavos negros en el Nuevo Mundo; en el siglo XVIII se llevaría a cabo en la Sierra del Bahoruco una de las más formidables sublevaciones de esclavos de entonces. Ese levantamiento se mantuvo durante casi todo el siglo, hasta que en 1785 el esclavo Santiago, que encabezaba en ese momento a los rebeldes, firmó la paz con los franceses, pues aunque Santiago había nacido en la parte española de la isla la mayoría de los esclavos eran de amos franceses.

También se llevó a cabo en la isla de Santo Domingo la más importante acción de los esclavos en América: la Revolución Haitiana, que habría de iniciarse el 4 de agosto de 1791 con el levantamiento que encabezó el esclavo Boukman y que terminaría el 1 de enero de 1804, fecha en que la antigua colonia francesa de Saint Domingue se erigió no sólo como el primer territorio de América Latina en declarar su independencia, sino además, como la primera República Negra del Mundo. En esa guerra de liberación murieron más de 100.000 esclavos.

Cuando se revisan los datos del fabuloso negocio de la esclavitud y del trato horroroso a que eran sometidos los que laboraban en las plantaciones se explica uno inmediatamente por qué el siglo XVIII fue el de mayores rebeliones de esclavos de todo el período de florecimiento de la oligarquía esclavista. La cacería de esclavos africanos llegó a quince millones, de los cuales cerca de la mitad murieron en la travesía del Atlántico o en la etapa de aclimatación a los trabajos forzosos a que fueron sometidos. Sólo a Cuba llegaron en un año 60.000, mientras en el mismo período Brasil recibía 100.000, todo lo cual formaba parte del llamado negocio triangular, que consistía en la ruta comercial que hacían los buques negreros de Europa y las colonias norteamericanas hacia la costa occidental de Africa, donde cambiaban por esclavos los productos manufacturados. De ahí se dirigían a América a vender los negros africanos. Fue tan extraordinaria esta actividad comercial que llegó a financiar en Inglaterra la Revolución Industrial.

Eso es lo que explica el hecho de que «en 1773, según Eric Williams, las importaciones británicas procedentes de Jamaica superaron por más de cinco veces las de todas las colonias combinadas; las exportaciones británicas a Jamaica eran más importantes, por más del tercio, que las destinadas a New York y Pennsilvania juntas».[18] ¿Y cómo

[18] *Citado por Bosch del libro* Capitalisme et esclave, *de Eric Williams. (Ver* Breve historia de la oligarquía, *3.ª edición, Edit. Alfa y Omega, Santo Domingo, República Dominicana; p. 89.)*

no habría de tener razón el Sir británico Dalbu Thomas cuando afirmó que cada empleado de las plantaciones de azúcar tenía 130 veces más valor para Inglaterra que los habitantes de la metrópoli?

Con razón Marx llegó a considerar que la esclavitud era lo que daba valor a las colonias, afirmación que nos da una idea de los motivos que tenían los esclavos para rebelarse. Pero ante las sublevaciones las oligarquías respondían con las mayores crueldades. A las negras esclavas en estado de embarazo, por ejemplo, se las condenaba a recibir latigazos en el vientre, y cansados de soportar tantas torturas con frecuencia muchos esclavos se suicidaban en masa. Así, llegó un tiempo en que el negro empezó a ser sustituido por el asiático, entre los que figuraban anamitas (los actuales vietnamitas), chinos, coolíes e indios.

España y las demás potencias europeas

Era notoria la diferencia que había en los tiempos de la Conquista entre España y los demás países europeos, especialmente Inglaterra, Holanda y Francia; y esas diferencias se originaban en el grado de desarrollo social y económico del primer país con relación a los demás. Mientras España no pudo crear las bases que le permitieran desarrollar en su momento la burguesía a causa de que el tiempo que debió dedicar al desarrollo del feudalismo, la antesala natural del surgimiento de la burguesía, tuvo que ocuparlo en su lucha de casi ocho siglos contra la presencia del árabe en su territorio, Inglaterra, Holanda y Francia sí habían seguido de manera ininterrumpida el proceso socioeconómico que habría de desembocar en la formación del capitalismo.

Con el descubrimiento del Nuevo Mundo, España había colocado sobre sus hombros un fardo superior a sus fuerzas. No le era posible triunfar en una empresa tan exigente, y esa situación habría de ponerse de manifiesto cuando tuvo que enfrentarse con los otros países mencionados que necesitaban territorios americanos, no sólo como lugares en los cuales pudieran obtener materias primas, sino, además, en los que podían encontrar mercados seguros para los productos manufacturados que estaban produciendo. Una idea sobre la diferencia del grado de desarrollo social de esos países la da el hecho de que mientras los españoles realizaban la empresa colombina a través del propio Estado, los ingleses, holandeses y franceses se lanzaban a la conquista del Nuevo Mundo por medio de las llamadas Compañías de las Indias Occidentales.

A pesar de los ambiciosos proyectos ingleses, franceses y holandeses, en relación con las tierras americanas, los alemanes habían de realizar importantes operaciones mercantiles en el continente, a raíz de que hacia 1528 Carlos I de España y V de Alemania autorizara a la firma germana de los Fugger y Welseres (castellanizados Fúcar y Belzares) una expedición a nuestros territorios.

En muchas ocasiones los países europeos trataron de resolver con la guerra sus contradicciones, las cuales tuvieron manifestaciones muy especiales en los pueblos del Caribe, como las prácticas del contrabando, el corso y la piratería o filibusterismo. El contrabando se realizó desde los inicios del siglo XVI en base al trueque, esto es, al cambio de unos productos por otros; el corso o actividad de los corsarios eran los ataques que buques de un país determinado hacían a otro, acción en la cual contaban con el apoyo

del gobierno al que pertenecían; y los piratas eran ladrones y criminales del mar que no respondían a las directrices de ningún gobierno, aunque en ocasiones llegaron a ser aliados de algunos. A su modalidad caribeña se le dio el nombre de filibusteros y durante más de 50 años sus capitales fueron La Tortuga, Port Royal y Petit Goave.

El año 1655 en la historia del Caribe

Tanto los corsarios como los piratas llegaron a cometer acciones verdaderamente increíbles. Los corsarios más famosos del siglo XVI fueron los ingleses John Hawkins, Francis Drake y Walter Raleigh; el holandés Piet Hen y el francés Grammont, que luego pasó a ser pirata; y entre los piratas se destacaron Henry Morgan, Juan David Nau (el Leonés), Laurens de Graaf y Miguel del Vasco, entre otros. En el siglo XVII también los criollos del Caribe se dedicaron a hacer el corso con el apoyo del gobierno español.

En las primeras décadas del siglo XVII ya España no sólo era víctima de las agresiones de los corsarios y piratas, sino que además había empezado a perder su dominio en la región, especialmente a raíz de que en 1623 la islita San Cristóbal (Saint Kitss) pasara a ser ocupada por los ingleses. Pero fue con el envío a América de la formidable expedición de William Penn y Robert Venables que el gobierno inglés se propuso ocupar definitivamente territorios del Caribe. El propio Oliverio Cromwell, jefe del gobierno inglés, había recomendado la toma de Puerto Rico, La Española y Cuba. Así, en abril de 1655 se presentaban las tropas inglesas frente a las costas de la capital de Santo Domingo, y es bien conocida la derrota que sufrieron de parte de los criollos, razón por la cual los ingleses se dirigieron hacia Jamaica, la cual fue ocupada sin mucho esfuerzo

Rebasada la primera mitad del siglo XVIII el Caribe había dejado de ser una zona formada a imagen y semejanza de la Corona española, pues se había convertido en una región de amplio mosaico político y cultural, con un poco del ser nacional tanto de ingleses y franceses, como de holandeses y españoles, situación sintetizada con toda crudeza en la quintilla que a principios del siglo XIX escribió en La Española el cura Juan Vázquez:

Ayer español nací,
a la tarde fui francés,
a la noche etíope fui,
hoy dicen que soy inglés.
No sé qué será de mí.

La cultura caribeña

Si los cohetes espaciales comenzaron a ser construídos en el momento mismo en que el hombre de las cavernas comenzó el tallado de las piedras, la cultura actual del Caribe empezó a gestarse en el instante en que Cristóbal Colón y sus acompañantes tuvieron el primer contacto con los aborígenes del Nuevo Mundo, y continuó formándose con

la presencia del hombre en tanto ser social pasando por el período colonial hasta llegar a nuestros días.[19]

Del encuentro de dos culturas distintas como expresión de modos de producción también diferentes brotaría una realidad nueva; luego vendría la resistencia del nativo frente a las presiones del conquistador, lo que haría posible la llamada cultura de la resistencia producida por un aborigen que no estaba dispuesto a aceptar la imposición del trabajo forzoso de las minas de oro, ni el ultraje a sus mujeres ni a sus creencias. Heredamos de nuestros indios su capacidad de sacrificio, la solidaridad y el instinto de saber en qué momento del devenir deben llevarse a cabo alianzas con nuestros contrarios, a fin de poder vencer al enemigo común.

Analizadas superficialmente, las tragedias del aborigen y del negro resultaron inútiles, pero no puede perderse de vista en ese proceso la tradición de heroísmo que nos legaron esas razas. La sangre de Caonabo y Bouckman corre por las venas del hombre latinoamericano, a pesar del genocidio contra el indígena y la férrea explotación a que la oligarquía esclavista francesa sometió al negro que trabajaba en sus ingenios de Saint Domingue; pero también circula por lo más profundo del ser de los habitantes de esta región la acción del poeta, abogado y oligarca esclavista Carlos Manuel de Céspedes, que el 10 de octubre de 1868 declaró la libertad de los esclavos de su ingenio La Damajagua, gesto que siguieron los otros oligarcas de la zona. Así se llevaba a cabo lo que en la historia cubana se conoce como Grito de Yara, acontecimiento con el que se inició la lucha por la independencia de la patria de José Martí y Máximo Gómez.

Corrupción y burocratismo

La corrupción y el desastre burocrático que se respira en las instituciones del Estado en nuestros pueblos de capitalismo tardío nos vienen desde los tiempos de la Colonia. El germen de esa conducta era parte de la concepción de la vida de los sectores más empobrecidos de España y de los que no siendo tan pobres aspiraban a acuñar riquezas mayores. Muchos de los funcionarios de las instituciones de La Española fueron la expresión de esa mentalidad.

> Se podía ser un hombre del pueblo, sin derecho a título de nobleza —explica Bosch—, pero se soñaba con tener dinero. Esa psicología nueva resultó estimulada a límites casi delirantes con el descubrimiento de América. Allí podría un humilde hombre de la fila hacerse rico, bien en tierras, bien en oro o bien en esclavos. Y la pasión de la riqueza comenzó a destruir la moral de los conquistadores y corrompió después a los funcionarios a grados inesperados.[20]

[19] *«La llegada de las carabelas españolas al escenario caribeño cambió el curso de nuestra cultura. Las velas empujaron un mestizaje que nos define y diría que nos salva.*

»Después este mundo, al que los europeos llamaron Nuevo —y que era tal para sus ojos que nunca lo habían contemplado— fue convirtiéndose en el Arca de Noé de las culturas que aún continúan —llegadas de todos los continentes— internacionalizándose, mezclándose, fermentando una nueva expresión humana, que no veremos en el siglo XX sino, posiblemente, en el Tercer Milenio.» (Ver artículo de Alberto Baeza Flores titulado «Don Pedro de América», publicado en el suplemento de El Caribe, *Santo Domingo, R.D., 6 de mayo de 1984, p. 8.)*

[20] *Bosch,* ibíd., *p. 130.*

Luego Bosch pasa a precisar que «Al llevarse indios de Honduras para venderlos como esclavos el fiscal Moreno sólo imitaba lo que hacían sus compañeros de la Audiencia de Santo Domingo, que salían a cazar indios con la mayor naturalidad o vendían las sentencias sin el menor remordimiento. Hay que leer la breve y miserable historia del oidor de esas Audiencias de Santo Domingo, Lucas Vázquez de Ayllón, para saber lo que era un hombre sin entrañas».[21]

La cultura caribeña ha estado determinada por la integración de religiones, costumbres, lenguas de los habitantes de las diversas etnias que se han conjugado a todo lo largo del proceso histórico de los pueblos del área, desde los tiempos de la conquista española hasta nuestros días.[22]

Esa confluencia es mucho más amplia de lo que se piensa generalmente: en el Caribe hubo en uno u otro país, además de la nativa, presencia española, africana, francesa, portuguesa, hindú, china, alemana, sueca, noruega y escocesa, entre otras, y la interacción de esas culturas,[23] así fuera en algunos casos en relación de explotador-explotado o de carácter comercial, especialmente el que se realizaba a través del contrabando.

Los holandeses, ingleses y franceses que realizaron una intensa actividad contrabandista en el siglo XVI en la costa norte de La Española, dejaron su sustrato cultural en los pobladores de la zona, pues a propósito de ese formidable negocio se formaban las llamadas ferias que en muchos casos llegaron a durar hasta varios meses ofreciendo los productos nativos a los extraños, y viceversa.

La aculturación puede convertirse en transculturación, como resultado de los fenómenos históricos y la lucha del hombre en sus propósitos de dominar la Naturaleza para ponerla a su servicio, pues lo extraño puede convertirse en parte de la cultura nacional de un pueblo por el hecho de que ésta no se determina por el origen de sus elementos, sino por el grado en que sea aceptada y asimilada durante un largo período, lo cual le da categoría de elemento integrante de la tradición popular.[24]

Así, por ejemplo, el béisbol que conocemos en la República Dominicana fue intro-

[21] Ibídem.

[22] *«El hombre americano, arrancado a su tierra por sus abuelos blancos, los negreros, perdió en América su lengua, pero no su paladar. Todo lo mezcló en la cultura que lo absorbía: religión, costumbres, lenguas, fueron integrándose, deformándose, finalmente disolviéndose en giros idiomáticos, hábitos y ceremoniales, que le dieron una fisonomía* sui géneris, *hasta el punto de integrar una individualidad muy definida que aún conservando rasgos de su autoctonía, se aparta un tanto del molde original.» (Ver artículo de Mario Villar Reces titulado «Raíces dietéticas latinoamericanas: el sancocho caribeño», Revista K, que como separata (sin fecha) se publicaba en el* Listín Diario, *Santo Domingo, R.D.)*

[23] *«Pero ya tenemos la fuerza de podernos presentar al mundo como una unidad porque somos pluralistas, somos diversos. Creo que en ninguna región del mundo están representados los cuatro continentes: el hombre americano, el negro de Africa, el chino, el indio, y todas las razas europeas, han venido aquí a formar el Caribe.*

»¿Cómo asustarnos con ese pluralismo cultural que ha hecho vibrar este Caribe y lo ha puesto a producir como pocas otras regiones el arte, las ideas, la cultura general, también los sistemas políticos? ¿Cómo le vamos a tener miedo a ese pluralismo?» (Ver «Daniel Oduber Aboga por Unidad Naciones del Caribe», periódico El Nacional, *Santo Domingo, R.D., 26 de mayo de 1983, p. 30. Se trata de un resumen de la exposición del expresidente de Costa Rica, en la Octava Convención Anual de la Asociación de Estudios del Caribe, celebrada en la capital dominicana.)*

[24] *Ver artículo de Roberto Díaz Castillo «Sobre arte popular», publicado en* Política: Teoría y Acción *n.° 33, septiembre 1982.*

ducido en el país desde Estados Unidos y acabó convirtiéndose en el deporte preferido de los dominicanos. Hasta 1916 nuestro pasatiempo favorito era el juego de gallos, que todavía se conserva especialmente en las zonas campesinas; otro ejemplo lo tenemos en el danzón cubano, cuyo origen inmediato se encuentra en la contradanza,[25] introducida en Cuba a raíz de la ocupación inglesa de 1762, y luego de acriollarse ha sido tan asimilada por el pueblo cubano que al cumplirse en 1960 el primer aniversario de la Revolución fue votada una ley[26] que declaraba al danzón baile nacional de Cuba.

La debilidad estructural de la España de los tiempos de la conquista habría de reflejarse en la conformación cultural caribeña. En muchos casos la cultura del Caribe es la continuación o la extensión de la cultura latinoamericana toda, pues la mayoría de los territorios americanos fueron conquistados por los españoles.

Todo el proceso de lucha del colonizador por aclimatarse tuvo una gran incidencia en la formación de la conciencia cultural del producto que generó; sin embargo, debe llamarse la atención hacia lo siguiente: el apreciable avance económico que se ha operado en España en los últimos 30 años no ha influído de manera sustancial en nuestra realidad cultural actual, pues los vínculos y el intercambio entre Latinoamérica y la patria de Federico García Lorca no han estado a la altura de las necesidades. Urge mayor participación española en el proceso que viven los pueblos de América Latina, ya que está llamada a jugar un papel de primer orden en nuestros países, entre otras razones, por compartir la misma lengua y un pasado histórico común.

Al tiempo que el conquistador imponía su cultura, puesto que la clase dominante impone su ideología, la realidad material y ecológica hizo posible que el colonizador también fuera influido por la cultura dominada, aunque no al nivel de lo que sucedió con la ocupación romana en Grecia, pues mientras Roma intervino militarmente a la patria de Homero, ésta ocupó culturalmente a la primera.

Las plantaciones y la ecología

Los problemas que en la ecología provocaron los colonialistas en nuestros territorios habrían de crear y modificar hábitos culturales, proceso en el que jugó un papel importante el hecho de que además de los animales cuadrúpedos como el caballo, el asno y la vaca España trasladó a América la caña de azúcar, el arroz, el trigo, la naranja y otros cítricos, el coco, el cacao y el café que producían cambios ecológicos porque requerían desmontes de terrenos. Pero la transformación ecológica se produce en el Caribe también a causa de la tala indiscriminada de los bosques que llevaron a cabo las oligarquías esclavistas de los siglos XVI, XVII y XVIII para utilizar esos terrenos fértiles

[25] *Danza folclórica llamada originalmente* countridance, *baile popular de Normandía.*

[26] *«Por cuanto: El* danzón, *representa por los elementos musicales y coreográficos que lo integran, el más fiel exponente de estilo y modalidad atributiva dentro del folclor nacional, y en consecuencia, por su vigencia a más de 81 años de difusión diaria, constituye a su favor, el galardón costumbrista de poder ser considerado por derecho natural, ya que de hecho así lo ha conquistado, la consideración de hacerse llamar* Baile Nacional de Cuba: *nominación indiscutible, por cualquier otro motivo o modalidad rítmica hasta ahora conocida». (Fragmento de la ley, tomado de* Política: Teoría y Acción *n.º 33, Santo Domingo, R.D., septiembre de 1982.)*

en el negocio de las plantaciones, o sea, en el cultivo de la caña de azúcar, el algodón y el añil, entre otros artículos.

Afirma Manuel Moreno Fraginals que «A partir del siglo XVI comienzan a establecerse los complejos de plantaciones en el Caribe insular hispánico: Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba. En el siglo XVII el sistema irrumpe en las pequeñas Antillas y posteriormente en Jamaica. La economía de plantación comienza a dominar las islas. Naturalmente, que en esto hay una relación dialéctica con la extensión territorial de las islas. Las pequeñas Antillas quedan cubiertas por las plantaciones y no hay tierras libres para otros desarrollos económicos y ni siquiera para que el esclavo pueda huir físicamente de la plantación».[27]

Los efectos del proceso económico de las plantaciones Moreno Fraginals los presenta de la manera siguiente:

> La muerte del bosque era también en parte la muerte, a largo plazo, de la fabulosa fertilidad de la isla, ya que el trabajo esclavo obligaba a utilizar técnicas rudimentarias de bajísimo rendimiento industrial. Para compensar las terribles deficiencias fabriles se buscaron los más altos rendimientos agrícolas. Pero a su vez este rendimiento agrícola no era en forma alguna el resultado de una utilización racional de los suelos sino de la increíble riqueza de las tierras vírgenes recién desmontadas. Muerto el bosque, las primeras siembras produjeron corrientemente mucho más de 120.000 arrobas de caña por caballería. Cortando anualmente los cañaverales, descuidando el aporque, desaporque y vire de paja, sin utilización de regadíos ni abonos, bajaban anualmente los rendimientos agrícolas. Al llegar a un punto crítico se abandona la tierra, se tumba un nuevo bosque y otra vez vuelven las fabulosas cifras de producción cañera.
>
> Este bárbaro sistema de trabajo no fue inventado por el hacendado cubano. Nació con el azúcar antillano. Es un producto típico de la plantación. Los técnicos le llamaron *cultivo extensivo.* Pero (Justus von) Liebig y (Ramón de) la Sagra le dieron una denominación más precisa: *cultivo de rapiña.*[28]

Moreno Fraginals concluye su dramática exposición así:

> Los ingleses de las pequeñas Antillas, que utilizaron los mismos sistemas en áreas pequeñas, muy pronto se quedaron sin árboles y las tierras que fueron fértiles eran calificadas, en 1749, de *poor and worn out.* Y los productores franceses los aventajaron, pues en la misma época cultivaron un terreno *fresh and fertile* que un siglo más tarde un viajero calificó de *paraje donde sus habitantes no encuentran ni aun raíces para sus alimentos.*
>
> El azúcar arrasó los bosques. Actuando con una mentalidad ahistórica, asentados en el presente, la sacarocracia destruyó en años algo que únicamente pueden reponer los siglos. Y con la muerte del bosque liquidaron mucha de la fertilidad de la isla, permitieron la terrible erosión de los terrenos y secaron miles de arroyos.[29]

Efectos culturales del sistema de plantaciones

No podía ser más aleccionadora la narración de Moreno Fraginals en lo relacionado con la destrucción de los bosques. Pero todo ese proceso de erosión en los terrenos caribeños, también tendría sus manifestaciones en lo cultural.

[27] *Moreno Fraginals,* ibídem, *p. 165.*

[28] *Moreno Fraginals, M.,* El ingenio, *Imprenta Artes Gráficas H.F. Rodríguez, La Habana, 1964; p. 77. Publicación de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco, vol. 27.*

[29] Ibídem, *pp. 77-78.*

«Este agregado humano —afirma Moreno Fraginals— queda sometido a un sistema represivo donde está regimentado el tiempo útil de vida, y eliminado por lo regular el tiempo libre; *los patrones dietéticos* quedan uniformados a partir de consideraciones económicas de los amos; la vivienda se planifica sobre razones económicas y de seguridad, el vestuario sigue normas de producción industrial masiva; la vida sexual se supedita a los requerimientos productivos; las relaciones familiares son entorpecidas por el desequilibrio de sexos y el sistema productivo de la plantación.»[30]

Subrayamos lo de *patrones dietéticos* para llamar la atención hacia el hecho de que el bacalao y el arenque formaban parte de la dieta del esclavo, de donde viene la tradición —vigente hasta hace unos 15 años— de que esos artículos eran comida de pobres.[31]

Y veamos a continuación otras de las herencias culturales de la etapa de la oligarquía esclavista del Caribe:

«... Hay que sumar —expresa Juan Bosch— los hábitos mentales y la actitud psicológica que dejaron tras sí las oligarquías, entre los que se halla la idea de que el trabajo era tarea de esclavos, no de hombres libres. En algunos lugares, como sucedía en Venezuela, llegó a considerarse que el comercio al por menor era oficio indigno de los blancos; en otros se pensaba que el artesanado debía ser ejercido sólo por negros libres o por mestizos. También se propagó entre las capas intermedias de los países oligárquicos la actitud de las oligarquías ante la mujer, que era considerada por los oligarcas como un ser mentalmente inferior a quien debía aislarse de los hombres a fin de que no corriera los peligros de la seducción y a quien por otra parte se educaba para ser objeto de lujo.»[32]

Los oligarcas esclavistas tanto de las colonias españolas como los de las demás posesiones americanas pertenecientes a naciones europeas pusieron en práctica una actitud racista contra el negro y hasta contra el mulato aunque fueran ricos. A los hijos de esclavos que «... se inclinaban a sentir piedad por esas víctimas del sistema de la esclavitud, se les convencía, desde pequeños, de que sólo tratándoles con dureza ejemplar podía sacarse de ellos algo bueno para los hombres y para Dios».[33]

Incluso la oligarquía esclavista de Venezuela «Tenía un odio irracional al pobre, aunque fuera blanco y español, y por ninguna razón admitía la idea, siquiera, de que las mujeres de sus familias pudieran casarse con un español pobre».[34]

[30] *Moreno Fraginals,* La historia como arma..., *pp. 165-66.*

[31] *Bosch,* Breve historia de la oligarquía, *3.ª edición, Edit. Alfa y Omega, Santo Domingo, República Dominicana; p. 86.*

[32] Ibídem, *p. 118.*

[33] Ibídem, *p. 71. «En la formación social que brotó del modo de producción capitalista hay que incluir la esclavitud africana en América y la oligarquía esclavista del Nuevo Mundo, pues aunque ya no hay en estos países ni esclavos ni dueños de esclavos, tenemos su presencia en la historia y por tanto en la raíz misma de nuestras sociedades. Varios conceptos y valores sociales que son partes esenciales de nuestro comportamiento, como por ejemplo los prejuicios contra los negros, tienen su origen en el hecho de que en la infancia de nuestra historia fuimos sociedades basadas en la existencia de la esclavitud y de oligarquías esclavistas.» (Ver* Breve historia de la oligarquía, *p. 50. Ese texto había sido publicado antes por Bosch con el título «Para los Círculos (1)», en* Vanguardia del Pueblo, *Santo Domingo, República Dominicana, 1-10 de noviembre 1976, n.º 60, p. 4.)*

[34] Ibídem, *p. 66.*

Hay en *Cien años de soledad,* de Gabriel García Márquez, una afirmación referida a Aureliano Segundo que a nuestro juicio simboliza a los ancestros más lejanos de los pueblos del Caribe:

> Aureliano Segundo era nieto de santo e hijo de reina y de cuatrero.

Sólo falta determinar qué rol de los señalados le tocó representar a cada uno de los núcleos sociales que intervinieron en el proceso de la conquista y la colonización.*

Diómedes Núñez Polanco

* *«Este cacique y señor anduvo siempre huyendo de los christianos desde que llegaron a aquella ysla de Cuba como quien los conoscia: e defendiase quando los topava, y al fin lo prendieron. Y solo porque huya de gente tan iniqua e cruel: y se defendia de quien lo queria matar e opprimir hasta la muerte a si e a toda su gente y generacion: lo ovieron bivo de quemar. Atado al palo deziale un religioso de sant francisco: sancto varon que alli estava, algunas cosas de Dios y de nuestra fee: el qual nunca las avia famas oydo: lo que podia bastar aquel poquillo tiempo que los verdugos le davan: y que si queria creer aquello, que le dezia que yria al cielo: donde avia gloria y eterno descanso: e sino que avia de yr al infierno a padecer perpetuos tormentos y penas. El pensando un poco, pregunto al religioso si yvan christianos al cielo. El religioso le respondio que si: pero que yvan los que eran buenos. Dixo luego el cacique sin mas pensar: que no queria el yr alla sino al infierno por no estar donde estuviessen y por no ver tan cruel gente. Esta es la fama y honra que dios e nuestra fee ha ganado con los christianos que han ydo a las yndias». (Bartolomé de las Casas,* Brevísima relación de la destrucción de las Indias, *Editorial Fontamara, Barcelona, España, 1974; p. 47.)*

Ella, qué bien aguanta el viento

Sentada. En el poyete que forma el respiradero del garaje subterráneo se había sentado. Las piernas colgando, los brazos apoyados en la meseta donde descansaba su cuerpo. El pelillo a la brisa. Pantalones, blusa, jersey abierto. Una mirada que arranca del nacimiento no lejano. Una leve sonrisa y a un palmo de sus dientes, que asoman ligeramente, las narices de un muchacho.

Arriba el cielo, alrededor los coches del aparcamiento, el trasiego de entradas y salidas del supermercado. Es sábado, primavera, soleado. Eso es todo.

Lo que hablaban no se oía. Esas cosas. El tira y afloja. El gesto. Poco importa. Están quietos. El conjunto apenas se mueve. El reposa los brazos a izquierda y derecha del cuerpo de ella. Prisionera sin serlo. Tenía en la cabeza millones de pájaros. El vientecillo de cuando en cuando le llevaba la melena de un lado a otro. Las piernas muy juntas. El cuerpo distendido, pero atento. Era un aroma que se le iba o se le venía a las mientes.

Podía estar horas de aquella guisa. Era una fuerza que llevaba de siempre, prendida a ella, sin origen, sin principio, que salió a relucir, sin necesidad de asombros, cuando dos ojos la miraron por primera vez.

La brisa le hacía flamear algunos pliegues de la blusa. La temperatura no existía. Afuera era algo que estaba en la trastienda del pensamiento.

—Tu hermana me dijo ayer...

—Claro, no iba a poder salir.

Me gusta. Los ojos empezaron a recorrer su propio cuerpo. Cada trocito de piel fue examinado con detenimiento. Los poros demostraban su existencia. No podía mirarse tanto. Cerró los ojos. Sus cuerpos se ondulaban interiormente, apenas llegaba al exterior señal de su contoneo. Era algo que entre ellos se trajinaban.

Estaban prácticamente en el centro de la plaza. Desde las ventanas, quizá alguien mirara, sería un instante para ver el día que hace. Unos niños jugaban con una pelota. Los del supermercado con el lío de las bolsas y su transporte tenían bastante entrenimiento. Nadie miraba. El origen de la vida lo habían dejado a un lado, hace muchos años, por otros quehaceres más importantes. Así es la cosa.

Todos cumplían su papel, si no la pareja jamás volvería a existir. Cuando más: ahí, ahí está la hija de fulanita, más le valdría..., o cualquier otra reflexión. ¿Y qué me dices del niño?

A ratos, el vientecillo, sin dejar de ser templado, arreciaba un poco, empujaba un poco más y las velas se apagaban, las sábanas tendidas se disparaban hacia lo alto, el balón de los muchachos hasta cambiaba de dirección. Sus cuerpos se tensaban. Y todo

empezaba por los ojos que con sus diferentes fuerzas producían inestabilidades propicias al viento.

El huracán se quedaba reducido a aquel pequeño espacio de la meseta del respiradero. Había mucha fuerza que administrar. Algún mechón henchía la curva de un lado de la cara. Todo era fiesta en los ojos y en los dardos que disparaban aquellos cuerpos.

Las palabras no llegaban a oírse, quizá ni a pronunciarse; llenaban espacios vacíos que ni siquiera se podían reconocer, encontrar. Pero los cuerpos recibían los vientos más terribles que puedan darse. Oreaban sus pieles, refrescaban los dientes, resecaban las gargantas, traían nuevos temblores que se iniciaban por la columna. A ella se le sorbían los humores hacia todo su interior. A él se le anudaban las tripas con dolor.

Miró hacia arriba y cerró los ojos por el sol. Los abrió más hermosos sin poder sujetarlos en sus órbitas. Se le iban recorriendo aquella continuación de su cuerpo que fabulosamente se le había apartado unos centímetros. Inmóvil porque su propio deleite se lo pedía. El centro de la plaza se hizo un punto borroso. No llegaban a verse.

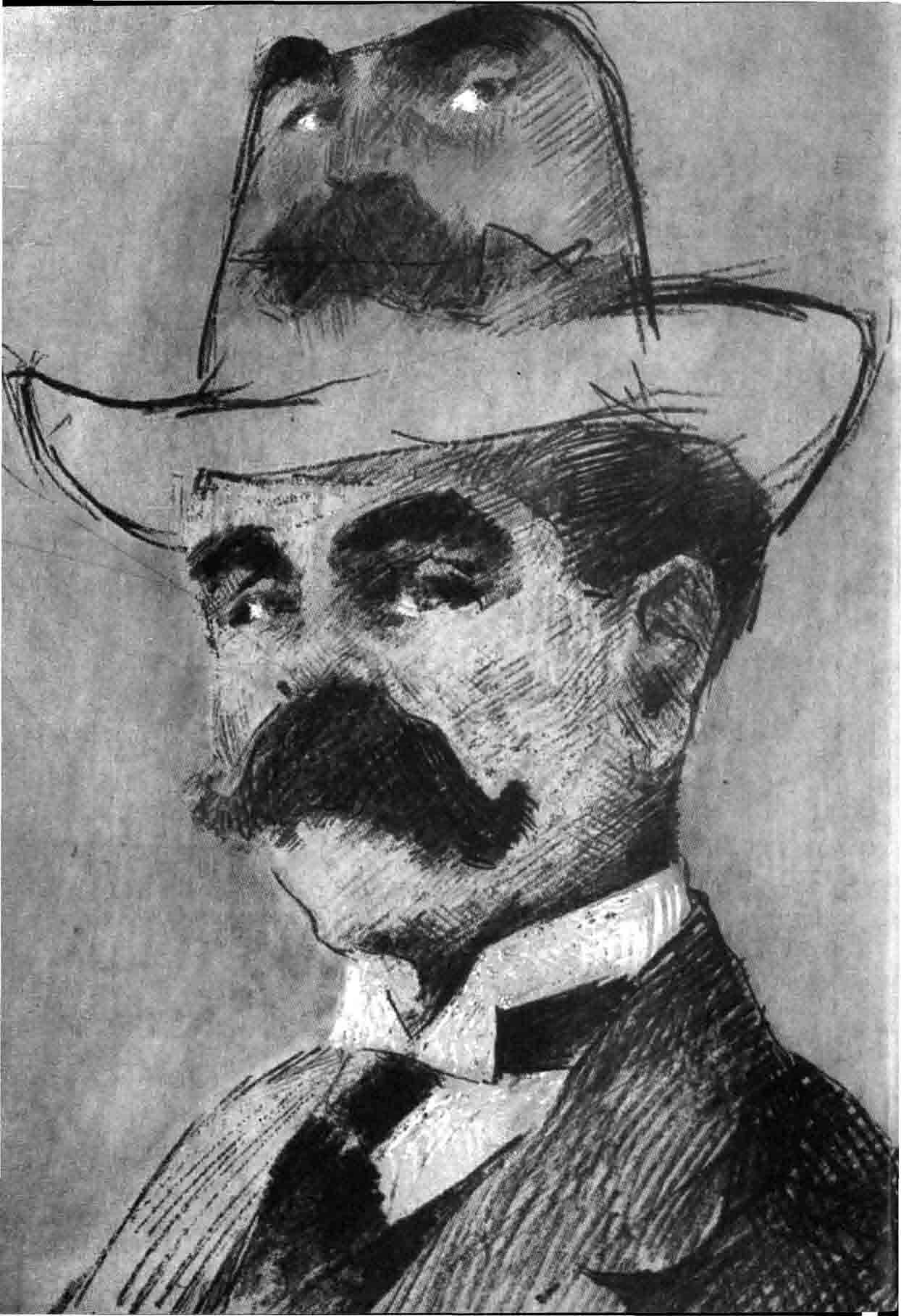
El sol de nuevo, por entre dos nubes, volvió a molestar a la vista. Un instante después, antes justo de sentirse un leve suspiro, todos los geranios y rosales de las ventanas y terrazas quedaron arrasados.

Sin moverse, ella, se miró la punta de los zapatos, se movían en el pequeño precipicio que la separaba del suelo.

Comprendió que algunas veces es difícil aguantar el viento sin moverse demasiado.

Jorge Cela Trulock

NOTAS



Los letristas del tango y su ambiente

El tango nace en el arrabal de Buenos Aires. Es baile de «compadritos», habitantes del suburbio que, liquidadas las epopeyas fratricidas, la guerra contra los paraguayos y contra los indios, quedan afincados, sin aquella ocupación itinerante. El vasto horizonte de las campañas militares se arruga como un papel ardiente, se recoge a la rayuela del suburbio. Son sitios pobres y barrosos, donde todavía la pampa allega ecos de su alarido inmóvil y llano en la anchura del cielo, el fondo de las calles, alguna de esas hierbas gigantescas que son árbol: el ombú.

Desde las últimas décadas del siglo pasado también se reúne en los arrabales el abundante torrente migratorio que engañado por las promesas de gobiernos argentinos, y por sus propias ilusiones, se amontona en promiscuos conventillos, especie de colmenares de una habitación promedio por familia, para todos los usos.

En ese ambiente nace el tango; de la mano de compositores anónimos, quizás antes baile que canto. Desgajado de la milonga, pero también del tango andaluz, la habanera y el candombe, que eran los bailes populares del arrabal entonces. Popular nace el tango, reo, lascivo, valiente y rumboso. En 1917, quizá más danza que canto aún, a pesar de algunas letras pícaras y provocativas, Pascual Contursi pondrá en juego un estilo de canción que atravesará el tango hasta hoy. Un estilo que es argumento y tono, vocación y estirpe. Lo cantó Gardel en el teatro Empire de Buenos Aires. O sea, en aquello que se da en llamar los salones. El tango, que entonces se extiende como mancha de aceite, irrefrenable, tormentoso desde el peringundín prostibulario al centro de la ciudad porteña. Enrique Santos Discépolo, paradigma de hombre de tango, sentenciará que el tango «sube de los pies a la boca», en aquel momento de la interpretación gardeliana. Sube a los versos con la propia lengua del arrabal, no ya procaz, sino con la palabra justa inventada porque fue gracia y menester hacerla. E inmediatamente aprobada por el uso. ¿Por qué canfinflero en lugar de chulo? ¿Rana en lugar de listo, hábil? ¿Otario en lugar de tonto? De las diversas tesis pergeñadas sobre las razones del lunfardo, creo que una parte se las lleva la necesidad de habla secreta de la delincuencia; y otra parte, la pura gana de inventar. En los primeros tiempos del tango es casi inevitable la presencia lunfarda en sus letras. El tango, en el revés de la trama, a su vez es quien inicialmente da escenario artístico al lunfardo.

Entendamos que la literatura lunfarda —por extensión o por inclusión— los tangos lunfardos, no son la exacta manera de hablar orillera. Son literatura, una bella literatura a veces, prohijada con los elementos reos y respondones del habla suburbana.

Es fama que a fines del siglo pasado, el tango denotaba inequívoca tradición prostibularia. Baste mencionar sus títulos: *La Clavada, Sacámele el molde, Dejalo morir adentro, ¡Qué polvo con tanto viento!,* etc.

Angel Villoldo (1868-1919). Caricatura de Sábat

Luego los títulos se vuelven más amplios, graves, cautelosos. El tango se torna sentimental y nostálgico. Ahonda en soledades existenciales, mira al otro lado de la picardía, la compadrada y el triunfo fácil. Sin embargo, aún dueño de un espacio hermético, autónomo del arrabal, no tuvo que hacer guiños a la pacatería oligárquica. Cantaba al coraje, a la quiebra del coraje por unos ojos oscuros, a la prostituta vencida, a la flor de fango en su magnanimidad festiva, a las transformaciones del barrio, a la cuchillada, a la lealtad y a la traición. Era más vigoroso y creíble cuando respondía a su origen entre desclasados híbridos y lúmpenes. Al incorporarse a los «salones» muchas de sus letras se vuelven miserables. Entonces pagó tributos a cierta moral infame que desvirtuó una buena franja del tango y que, con más elocuencia se puede ver en los tangos llevados al cine, con el ojo de la «virtud» y el arrepentimiento presidiendo los argumentos. El muchacho bueno que hicieron malo, la chica engañada, la madre que sufre y aguanta el retorno de su hijo ramplón y arrepentido.

Señalaremos el acompañamiento al tango que realizó una literatura popular y lunfarda cuyas figuras son Evaristo Carriego, Felipe Fernández y Carlos de la Púa. La línea empieza con Carriego que, sin ser representativo del lunfardo, inaugura un tono coloquial, la proximidad del aliento en las palabras y culmina en Carlos de la Púa. Va de lo popular del barrio y el suburbio, a lo provocativamente turbio, exaltando entonces a los rufianes, ladrones, evadidos, reos, a la contracara de la sociedad que se asume culta y bienpensante. Estos últimos autores influirán poderosamente en el tango. Las letras del tango son hechas por hombres del suburbio y también por hijos de las clases ricas que aburridos de sus medios almidonados bajan al arrabal, a los bajos fondos en búsqueda de emociones fuertes. Los compositores de la etapa auroral del tango son gente muy joven, hasta adolescentes. El autor de *La Cumparsita,* Matos Rodríguez, tenía 17 años cuando la compuso. Ernesto Ponzio, creador de tangos antológicos era el «Pibe Ernesto», porque ya a los 14 años integraba formaciones tanguísticas con su violín y pronto empezó a componer; Arolas, pionero llamado «El tigre del bandoneón», dejó varios títulos inolvidables, murió a los 31 años; Maglio, Greco, Troilo bandoneonista a los 14 años, etc. Salvo excepciones proverbiales, se hicieron desde infantes «músicos de oído». Alguien les regaló el primer precario bandoneón o violín. Luego, al poco tiempo según es fama que certifica la ósmosis musical del barrio, empezaron a tocar aceptablemente en bodegones y cafés. La emigración mediterránea llegaba al Río de la Plata con su tradición de reunirse en los cafés, y la nostalgia pedía música. Los incipientes músicos, que también lo eran en el acompañamiento de películas mudas, repartían su ejercicio entre interpretar e improvisar, camino fructífero por lo visto para la composición. Más tarde, pasaron al cabaret con las orquestas de tango y al teatro.

En la poesía del tango, desde sus comienzos, hay una especie de sacralización de la calle donde se encuentra la sabiduría. «Yo me hice en la calle», se ha repetido hasta el cansancio; en la escuela de la calle que es igual a la escuela de la vida, la única que enseña las cosas que interesan al tanguero. Se desconfía de los libros y de los hábitos literarios esencialmente solitarios y retirados, antitéticos con la calle, los cabarets, el café. Por complicidad los objetos a los que el tango hace su epifanía, no perduran en la realidad. Son calles que cambian, bares, puentes, veredas, esquinas, amigos, efímeros héroes a quienes el mismo tango que los evoca denuncia el final acaecido o inminente.

Es una epifanía de la brevedad, de lo fugitivo. Epifanía en la memoria que los hace perdurables por el arte, como diría Platón: la poesía es hija de la memoria. Quizá una epifanía absolutamente moderna a la vez, instalada en las ciudades del nuevo mundo, surgidas de las mezclas culturales y raciales. Condenadas a la movilidad. Ajusticiadas en la ideología del progreso como fuga hacia adelante; y a la agregación.

Importa, volviendo a aquella precocidad apuntada en los creadores de la época auroral del tango, que sus figuras son jóvenes que pronto empiezan a sentir el pasado como un peso enorme a tenor de los cambios de la ciudad por el vértigo migratorio. (Entre 1900 y 1920, dos millones de personas, en alto porcentaje hombres, llegan a Buenos Aires.) Jóvenes que apuran sus años, que al igual que la «flor de fango», a los 40 les encanece la testa, se les cansa el corazón, la vida empieza a ser nostalgia, sobreviene la reflexión y la dicha queda atrás.

Es a partir del estreno de *Mi noche triste* de Pascual Contursi, en que el tango se vuelve nostalgioso. Había dicho Discépolo que Contursi «llevó el tango de los pies a la boca». Y también dijo, en un relámpago que alumbró la esencia de la música de Buenos Aires: «El tango es un pensamiento triste que se baila». Contursi puso letra a una composición musical que ya existía, como ocurriría con numerosos tangos de los primeros tiempos. Nace el tango canción cifrando un argumento, una historia desgarrada, sentimental, ribeteado de lunfardías. Con una letra donde el canfinflero se permite confesar que «de noche cuando me acuesto, no puedo cerrar la puerta, porque dejándola abierta, me hago ilusión que volvés...» Contursi dejó varias composiciones de tango, y obras de teatro, antes de morir demente a los 43 años. Todos sus temas los grabó Gardel. Ciertamente lo mimó el reconocimiento al creador. Muchos temas suyos se repiten, el canfinflero y la mina que lo abandona, la flor de fango que decae con los años, el matón de barrio, y el bandoneón arrabalero a quien se le confiesa todo el sentimiento.

Contemporáneo suyo fue Celedonio Esteban Flores, otro clásico, infaltable en cualquier mención al tango. Ganó un concurso organizado por el diario *Ultima Hora* con versos bien medidos, pues pergeñó influencias del modernismo por un lado y los poetas del arrabal, Carriego y Felipe Fernández. Celedonio E. Flores, poeta mayor, va a interpretar el sentimiento y filosofía del arrabal. Hace expresa declaración de principios: «Yo no le canto al perfumado nardo / Ni al constelado azul del firmamento / Yo busco en el suburbio sentimiento / Y para cantarle a una flor le canto al cardo». Con reconocible maestría en la métrica, sus versos expresan el desgarro y la recia comparecencia de la vida, del amor apasionado y el coraje. Es quizá en quien la exaltación de la madre cobra tonos de idolatría; temas que en ocasiones le permitan dar consejo o sentencias admonitorias a los que ascienden por el juego, la pinta o la vida airada: hombres o mujeres. Mas siempre hay en él fidelidad a su clase, a los de abajo y «comprensión» del delito, ante la desesperación económica o la traición. Quizá el tango adquiere sus tonos más fuertes, el largo aliento popular que lo proyectará en décadas posteriores y matices que ya impliquen a la arqueología tanguera como la disociación de la mujer en madre-hermana-amadas puras, y la mujer de la vida y del placer.

Nos importa mencionar de esa época, hasta el treinta, particularmente a Antonio Podestá, autor entre otros de aquel magnífico tango *Como abrazao a un rencor,* cuyo

título en sí mismo es ya un hallazgo perdurable. Juan Andrés Caruso, José González Castillo, Alfredo Marino.

El tango, música de Buenos Aires

En la década del 1920 Buenos Aires se convierte en la gran metrópolis del sur. Se ha descriollizado definitivamente. Los emigrantes, que aún llegan por millares y los hijos que se han vuelto adultos, la han agringado. Se desborda sobre sus propios suburbios, y se apiña en el puerto. En las caras se nota la mezcla de las razas y en los gestos la impronta del país. Su música es el tango que tiene mucho que ver con el movimiento de la cintura, las figuras en los pies. La queja —deporte nacional—, y la filosofía de los adioses. El tango ha interpretado el carácter de los porteños que van por las calles con una cadencia típica, ligeramente sobria y sensual, el cuerpo «canyengue», de paso largo pero con hombros y caderas sueltos.

Ha penetrado en el centro; en salones y teatros. Los sainetes incluyen letras y bailes de tango, memorables composiciones se estrenan en los teatros. Pululan los cabarets, donde el tango «es allí señor». La radio multiplica por miles su audiencia. En la década de 1930, se masifica el cine sonoro. La ciudad ensanchada ha cobrado un perfil en sí misma. Es un universo cerrado. Está creando su propia mitología, ya sabe por dónde. No estará en memorables arquitecturas, sino en aires de una calle de barrio, en almacenes donde se bebe y juega, en ritmos de gente que va a las fábricas, en faroles y esquinas. Es sabido que arquitectónicamente carece de interés. No hay monumentalidad histórica. Quizá por ello la gente se mira entre sí, se entretiene con el contoneo de sus vidas que participan en el vértigo del caótico crecimiento urbano. La poesía desde Contursi dejará de ser alegre y picaresca, para volverse grave, honda, abismal a veces. Se inclina hacia la nostalgia —una nostalgia que no es de más de tres décadas y que mucho tiene de la subyacente pertinacia de los emigrantes— de sus patrias ausentes, perdidas. Las letras hablan del pasado donde acaso hubo honradez, fe. Cuando las calles del suburbio abrigaban con sus historias bravas, el amor y las amistades; los perfumes que llegaban de la pampa. Ciertamente los habitantes se volvieron urbanícolas definitivos. La ciudad universo tendrá una asombrosa iconografía en los poetas tangueros. Calles, locales y casas se registran en las letras, suben a la epifanía con nombres, señas y hasta numeraciones. Tanto universo y perfil propio que cuando los argentinos logran cumplir el caro sueño de vivir en París, recuerdan de Buenos Aires: «Cómo estará tu calle Corrientes», porque en París «están anclados», sueñan con volver y volviendo «no habrá más penas ni olvidos». El fenómeno Gardel que atravesará esta época, marcando estilo y cadencia merece un tratamiento específico.

Desde la crisis a la crisis

En 1928, Discépolo estrena *Qué Vachaché.* Con esta letra que le autovaticina en sus temas y estilos, inaugura época en el tango que ya ha madurado musical y socialmente. El tango se vuelve sátira y filosofía, acusación y lucidez escéptica. La década del 30 en la Argentina —llamada década infame—, es la del final de las ilusiones cívicas y la

del inicio del gobierno de los sables. La condición colonial del país es exaltada por sus mismos gobernantes. La paradoja del llamado granero del mundo es que anda henchido de estómagos vacíos. En Discépolo que dirá: «El tango es un pensamiento triste que se baila», el sarcasmo va a denunciar, diagnosticar, con un trágico escepticismo la enfermedad del mundo.

Las letras del tango abrieron un horizonte propio, diferenciado de las otras literaturas. Una manera de decir que incorporó el uso del lunfardo cuando le fue menester. Y que a la vez, excluyó a los poetas que no jugaran con sus particulares y propias reglas. Discépolo que fue autor teatral, publicista, crítico, es quien mejor entiende la esencia del tango. Sabe cuáles son sus códigos, y avizora límites argumentales y filosóficos. Por la misma época —fines de la década del 1920 y década del 30—, Gardel internacionaliza un tango que con excelentes letras de Le Pera, insiste en los tonos y temas que hicieron historia en el tango. Discépolo transforma la melancolía, el sentimentalismo, el abandono, en sátira y grotesco.

Ciertamente, la moral del tango que vino exaltando la contracara de la moral oficial sostenida por las clases dominantes, en la década del 30 tomará nuevas formulaciones. Tita Merello que es voz asumida sin pagar tributo a los prejuicios de inferioridad femenina, ni vestirse de varón para cantar tangos, intenta en sus temas dibujar el origen proletario, las maneras de hablar y de vestir, el orgullo de ganarse el pan cotidiano con un oficio ordinario. En los tangos de esta época la mujer, consciente de su origen en el barrio pobre, se permite manifestar su agobio. Hasta desea a veces encontrar al bacán que la mantenga. Curiosamente después de la moralizante, sentenciosa y clasista poesía de Celedonio E. Flores donde el pecado, el abandono del hogar arroja a la mujer en brazos del bacán adinerado, le suceden letras irónicas, «La costurerita que dio aquel mal paso» de los versos de Carriego, es una suertuda. Pero en Discépolo no hay más linealidad. Hay como dos personajes: el de la buena fe, el «gil» que pierde con la «chorra», con los vivos, y hasta con Dios. Y el observador que sardónico, riéndose de sí mismo clama por dinero, porque «vale lo mismo Jesús que el ladrón». Utilizando los episodios esenciales del tango mediante el grotesco, Discépolo alumbra un sentido de contracara, escéptico, indisimuladamente tierno y desesperado.

En la década del 40 la poesía del tango vivirá un giro que insinúa la síntesis de su propia historia; a la vez que deshilvana la nostalgia con nuevos pulimentos formales —los cuadros impresionistas, las transformaciones de una ciudad que estalla hacia arriba y a los costados, empujada por el abrupto desarrollo industrial, la inocultable falta de sol, y de la pampa que antes se intuía al fondo del suburbio—. Aquella intersubjetividad que el tango enfatizó en el baile, en las letras de esta década, tendrá menos sentimiento de traición, de solapado desdén, de crímenes pasionales. El crecimiento ciudadano ensancha la multitud, pero también desola. La nueva anchura de las calles no prefigura la pampa; desde cierta perspectiva vuelve al paisaje urbano autosuficiente.

Desde Homero Manzi la emoción lírica en las metáforas eleva la belleza poética de las letras del tango. Si bien sus metáforas son decididamente visuales, a veces un damero de cuadros netos, maravillosamente ensamblados, el conjunto del poema deja un regusto a mundo omnisciente, inolvidable.

Enrique Cadícamo con temas que siguieron la evolución de las épocas acompañando

al tango, alcanza su gloria con *La que nunca tuvo novio, Garúa, Compadrón.* Trabaja el desclasamiento, ironiza a los figurones, dibuja con alma omnicomprensiva los personajes del Buenos Aires ya bien entrado el siglo XX. Aunque también cargó con las peores rémoras del machismo en *La casita de mis viejos.*

Cátulo Castillo, hijo de un ácrata, combatió en boxeo, hizo música, dirigió orquestas. Sus temas son la nostalgia por lo perdido, la finitud del amor y de la vida, el alcohol: *La última curda,* quizá de sus obras más perdurables en la historia del tango. Es un claro exponente de la evolución que denotan los años 40 en las letras del tango; años de orquestaciones, de final para personajes caros de la iconografía tanguera: la maleva, el compadrón, la decadencia del cabaret. Sus poemas ahondan en los dramas existenciales, al bandoneón se le confiesan las penas porque «me lleva hacia el hondo bajo fondo donde el barro se subleva». Se advierte la flexibilidad de las metáforas; la poesía se ha liberado de arquitecturas rigurosas de los primeros tangos pergeñados en octosílabos como la poesía campera. En Homero Expósito se patentiza el presente de la ciudad gigantesca y anómala, si bien repite inspiraciones de abandonos amorosos y pasionales, del desencuentro y el desarraigo, incluye el aire de soledad última del individuo perdido en la multitud. El anonimato y la desesperanza lo atenazan; sólo en tangos se pueden reconvertir la amistad y el amor.

Actualmente, después de Eladia Blásquez, Horacio Ferrer, Rossler, Negro quizá, la evolución del tango se ha vuelto desarrollo musical. Un poderoso viento de renovación anunciado por Piazzola espectacularmente en 1951, *Prepárense;* 1954, *Lo que vendrá,* pero también pergeñado por Horacio Salgán en *A fuego lento,* y Atilio Stampone.

El bandoneón pasó a ser definitivamente el instrumento paradigmático del tango. Inventado en Alemania para acompañar bailes aldeanos, en el Río de la Plata adquiere ámbitos de ciudadanía universal. Asimismo, en la última renovadora etapa, se ve la música del tango hoy enriquecida por el espacio sonoro que abre la tradición del jazz.

El tango es hoy pasado-presente. Curiosamente en pubs y escenarios de diferentes capitales del mundo, se cantan tangos y se intentan redescubrir las figuras de su danza. Es probable que a la par del interés en sectores nobles, el que reúne a simpatizantes más o menos desclasados se conecte con ciertas condiciones sociales históricas que vaticinara aquella marginalidad que lo engendró en una ciudad cosmopolita y abierta. La vida de Buenos Aires entró en el tango, los conflictos entre lo joven y lo viejo, lo entraño y lo extraño, el amor, la fugacidad perpetua de la existencia, su contingencia. El mundo y sus deseos en transformación. Los motivos básicos del arte popular. Las pasiones hechas música y letra. Un tango clásico silbado en cualquier esquina de cualquier ciudad del mundo, identifica, reconoce entre sí a la gente nacida en el sur de América.

El tango fue un modo de ser inventado y deseado por la gente de los contornos de la gran urbe que conmocionó los valores de sus almidonadas clases dominantes. Una manera de sentir el amor y las circunstancias de la vida donde el honor no ha sido lo más importante, el honor como centro de gravedad, sino una sinuosa forma de entenderse con los laberintos a que dio lugar la inexorable existencia urbanícola moderna.

Tal vez por eso mismo, difusión y fenómeno especular, un tango es reconocible para gente de muy diversas latitudes, por lejanas o extrañas que sean.

Sin embargo, en todos los casos, se trata de un reflejo de aquello que perdura de una época de oro, porque hoy salvo escasas y grandiosas excepciones (Piazzola), no se componen tangos que indiquen un perfil renovador. Quizá el futuro sea para otra combinatoria de músicas, como lo fuera en sus orígenes el tango, el jazz y más recientemente el rock.

Y que la vuelta del interés por el tango, su resurrección, implique precisamente una novedad que se prepara.

Rafael Flores

Antonio Tovar en el americanismo español

A la hora de establecer la historia del hispanoamericanismo en España la persona y obra de Antonio Tovar constituyen un caso aparte y ejemplar. Mientras que otros compañeros de su generación —Laín y Marías en primer lugar— han dedicado especial atención al análisis y consideración de la esencia o identidad de Iberoamérica y de las relaciones entre sus pueblos y España, la preocupación de Antonio Tovar se centró en tareas muy concretas y que se correspondían con sus saberes y quehaceres profesorales y profesionales como filólogo y lingüista: al estudio de las lenguas indígenas de América del Sur.

A esta tarea principal, hay que sumar las referencias y sugestiones que, en su labor de crítico literario, nos dejó como lector atento de autores y libros hispanoamericanos.

Nacido en Valladolid el 17 de mayo de 1911, durante su infancia tuvo ocasión de vivir en distintas regiones españolas por ser notario su padre. Ello hizo que en su infancia viviese en el País Vasco, lo que le permitió aprender el euskera. Más tarde un nuevo traslado de su padre le facilita el conocimiento del valenciano. Estudió el bachillerato en Albacete y en 1930 se licenció en Derecho en el Colegio de los PP. Agustinos de El Escorial. Cursó también Filosofía y Letras en las Universidades de Valladolid y Madrid, doctorándose, en esta última, en Filología Clásica. Participó en el crucero que por el Mediterráneo realizó en 1933 un grupo de alumnos de la Facultad madrileña

de Filosofía y durante el cual visitó con detenimiento Grecia. En el curso de 1935 amplió estudios en París y después, con ayuda de la Junta de Ampliación de Estudios continuó su especialización en las lenguas clásicas en Alemania, de donde regresó a España, ya iniciada la guerra civil de 1936.

Catedrático de Lengua Latina en la Universidad de Salamanca desde 1941, tuvo oportunidad en 1947 de llevar a cabo su primer viaje a la Argentina invitado por la benemérita Institución Cultural Española, que en 1914 había fundado en Buenos Aires el médico español Avelino Gutiérrez, la cual inició sus actividades culturales con un ciclo de conferencias dadas por don Ramón Menéndez Pidal.

Tovar dictó entonces un curso de lenguas clásicas en la Universidad de Buenos Aires y en los otros centros académicos de distintas ciudades argentinas. Este viaje hizo posible que los ojos siempre atentos y curiosos del profesor Tovar se abriesen a las lenguas indígenas y al problema de su permanencia y vigencia por cuanto muchas de ellas corrían el riesgo de extinguirse sin ser recogidas.

Esta vivencia fue renovada y avivada durante una más larga permanencia (1958-1960), auspiciada por la Universidad de Tucumán. Tovar había vivido en los años precedentes, desde 1951 a 1956, una intensa etapa como rector de la Universidad de Salamanca, durante el ministerio de Ruiz-Giménez.

Fruto de sus estudios e investigaciones durante los dos años vividos en el norte argentino serán los trabajos publicados en revistas especializadas y, sobre todo, una obra de singular relevancia: *Catálogo de las lenguas de América del Sur,* que vio la luz en la Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1961.

Este libro junto con el que editará veinte años más tarde en Madrid con el título de *Relatos y diálogos de los matacos,* van a ser sus grandes aportaciones al mejor conocimiento de las lenguas aborígenes sudamericanas.

La aparición del *Catálogo* dio pie a que Pedro Laín Entralgo le dedicase un extenso artículo en el diario *La Nación* de Buenos Aires, publicado el 25 de febrero de 1962, artículo que encierra una excelente exégesis del propósito y contenido de este «libro necesario e importante» a juicio de Laín.

«Tras un breve "Prefacio" —escribe Laín— en el cual el autor expone la intención y el alcance de su obra, el cuerpo de ésta se ordena en dos partes de extensión semejante. La primera —el *Catálogo* propiamente dicho— contiene una sucinta caracterización geográfica y lingüística de más de ciento setenta de las lenguas habladas en América del Sur, y termina con dos capítulos de carácter general, consagrado uno a estudiar la relación entre los diversos idiomas aborígenes y los dos que la colonización ibérica impuso —el español y el portugués— y dedicado el otro a diseñar una tipología —cuatro tipos: informe, aglutinante, incorporante y mixto— en ese abigarrado mosaico idiomático. La parte segunda del libro es un extenso índice bibliográfico de las publicaciones en torno al tema: más de ciento sesenta páginas de apretada grafía. "He intentado, aun exagerando a veces la prolijidad y citando trabajos que están muy lejos de las mínimas exigencias científicas —dice Tovar— hacer una bibliografía lo más completa posible. Supera a todas las hasta ahora reunidas, y aunque es susceptible de ampliación, me atrevo a decir que es la más completa." Tal es el libro.» concluye Laín, quien

tras esta descripción se pregunta si tiene sentido que un no filólogo comente la aparición de una obra tan eminentemente filológica como el *Catálogo.* A lo cual se contesta nuestro gran humanista e historiador: «Las obras de los hombres pueden y aún deben ser comentadas desde dos puntos de vista, el de la *operación* y el de la *hazaña.* Mirada en cuanto operación, toda obra pide el comentario del técnico, del especialista; contemplada como hazaña, cualquier obra permite la glosa del profano, porque sólo comienza a ser hazaña una obra —el descubrimiento de América o la fabricación de un vaso de arcilla— cuando se la ve surgir sobre el mundo a que pertenece y actuar sobre él. En definitiva, cuando se la ve en relación dinámica con lo que respecto de ella es profanidad. De ahí mi derecho a comentar como profano la hazaña que ha constituído la publicación de este *Catálogo de las lenguas de América del Sur* de Antonio Tovar».

Una nueva interrogación de Laín nos va a situar en la cuestión que, aquí y ahora, tiene que preocuparnos a cuantos nos sentimos interesados por saber en qué consiste o debe consistir nuestra contribución para una mejor relación entre España y los pueblos americanos y una mejor comprensión y esclarecimiento de la identidad americana.

«¿Sobre qué mundo ha surgido tal *Catálogo?»,* se pregunta Laín para dar inmediata respuesta: «En un orden técnico, sobre el suelo de lo que en 1961 era la investigación geográfica y lingüística de las lenguas sudamericanas. En un orden profano o laical —el propio de los legos en filología—, sobre el terreno de lo que en esa misma fecha está siendo la relación vital entre España y los países de Hispanoamérica». Y a renglón seguido aclara y precisa: «La actual relación entre España e Hispanoamérica —menos intensa y profunda, pese a todo, de lo que debiera ser— tiene cuatro componentes principales: el político, el misional o religioso, el demográfico o inmigratorio y el económico. Junto a ellos, apenas posee importancia el componente intelectual de esa relación».

Líneas después concreta a este respecto Laín que a su entender no se trata «de *enseñar* en América o hacia América algo de lo que decorosamente podamos enseñar los españoles, sino de *estudiar* con alguna suficiencia lo que la realidad de América es. Trátase, en suma, de la participación española en el conocimiento científico de Hispanoamérica».

Dos preguntas más formula Laín Entralgo al hilo de las reflexiones que en él suscita el libro de Tovar. Son éstas: «¿Quién osará discutir nuestro grave deber histórico de participar activa y eficazmente en el cumplimiento de esa tarea cognoscitiva? ¿Quién, por otra parte, podrá negar la exigüidad con que tal deber viene siendo cumplido?»

Una respuesta, seria y científica, de lo que cabría llevar a cabo en el campo de la lingüística americana la daba Antonio Tovar con sus investigaciones y enseñanzas, de las que el *Catálogo* era un excelente testimonio. En 1970 un nuevo viaje y residencia de dos meses en la ciudad de Tartagal, en la provincia argentina de Salta, gracias a una beca de la Deutsche Forschungsgemeinschaft, le permitió continuar sus trabajos científicos acerca de la lengua de los matacos.

Años después diversas estancias, entre los años 1977 y 1981, en Bogotá le facilitaron ahondar en estas cuestiones y formar discípulos merced a la labor de investigación y magisterio que desarrolló en el Instituto «Caro y Cuervo».

Sus años de enseñanza en la Universidad de Illinois (Estados Unidos) durante 1960-61 y luego de 1963 a 1967 y su larga pertenencia, hasta 1979, a la Universidad alemana

de Tubinga donde explicó Lingüística Comparada, no le hicieron abandonar su preocupación por las lenguas precolombinas.

Buena y concluyente prueba de ello, es que poco tiempo después de su regreso a Madrid, aparecía en 1981 su libro *Relatos y diálogos de los matacos,* con el que se inauguraba la Colección «Amerindia» inspirada y dirigida por Tovar en Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana. En esta Colección, verdaderamente paradigmática, se han publicado posteriormente dos títulos más: *Las lenguas de los Andes Centrales. Estudios sobre la clasificación genética, areal y tipológica* de Thomas Th. Büttner, Madrid, 1983; y *El idioma chiriguano. Gramática, textos, vocabulario* de Wolf Dietrich, Madrid, 1986. Me consta que en sus últimos días y ya muy grave (falleció el 14 de diciembre de 1985), Tovar se interesó reiteradamente por la marcha de la edición.

En 1984 la editorial Gredos de Madrid publicaba la segunda edición del *Catálogo.* En la «justificación» de esta edición, revisada y ampliada en colaboración con su esposa Consuelo Larrucea, escribía Tovar: «Este libro es una nueva edición del que se escribió hace ya más de veinte años, con incorporación del suplemento que apareció después [obra de Consuelo Larrucea de Tovar y publicado en Florencia en 1972 por el Consiglio Nazionale delle Ricerche], más la puesta al día, en cuanto nos ha sido posible, de la bibliografía ulterior. No hemos podido hacer una obra nueva, y se mantiene la disposición de la primera edición, con las correcciones necesarias».

Y formulaba, con gravedad, una seria advertencia: «La novedad principal de nuestro cuadro de lenguas es que tiene algo de inventario de lenguas subsistentes, con datos, a menudo alarmantes, sobre el número de hablantes. La consecuencia que se debe sacar es que es urgente la recogida de materiales lingüísticos, antes de que sea demasiado tarde, incluso con un plan de concentrarse en materiales mínimos que puedan quedar archivados».

Ya en la primera edición había subrayado que constituye un hecho lamentable el abandono del estudio en el amplio campo de las lenguas sudamericanas. «Como en otros aspectos de la vida española e hispanoamericana, el adelanto con que se procedió en viejos siglos ha sido ampliamente compensado por la incuria y la pereza.»

Ensayos y peregrinaciones

Antonio Tovar nos ha dejado en su extensa bibliografía otros testimonios de su atención y dedicación a las cuestiones concernientes a Iberoamérica. Así su libro *Lo medieval en la Conquista y otros ensayos americanos,* cuya primera edición española es de 1970 y la segunda, muy ampliada, apareció en México en 1981. En una nota previa a la edición mexicana, hablaba Tovar de cómo los cambios en su vida hicieron de él «casi un americanista, un español consciente de la responsabilidad, del tema constante, que es para nosotros aquel continente, el de nuestro destino».

La lectura de este volumen resulta imprescindible para quien desee conocer la actitud, la toma de posición de Antonio Tovar en relación con la obra de España en América. En efecto, el objeto de este libro y, en particular, de los dos primeros ensayos —«Lo medieval en la colonización de América» y «La incorporación del Nuevo Mundo a la

cultura occidental»— no es otro que el de proponer una interpretación de la historia de aquella empresa colonizadora con sus hechos gloriosos y sus miserias, sus grandezas y sus flaquezas, pero con el balance positivo que supone su participación en la cultura occidental.

El libro en su primera edición reunía artículos publicados en diarios —tres en *La Nación* de Buenos Aires— y revistas, y el más extenso trabajo dedicado a «La incorporación del Nuevo Mundo a la cultura occidental» apareció en *Cuadernos de Historia Mundial* de la UNESCO. La segunda edición fue ampliada con varios artículos también de periódico, que ya habían sido publicados formando parte de otro libro de Antonio Tovar —*Ensayos y peregrinaciones*— aparecido en Madrid en 1960 y en el que había incluído comentarios sobre libros y autores vinculados a América: así el libro de Pedro Salinas sobre Rubén Darío, otro de Martínez Estrada, el de Melchor Fernández Almagro sobre la emancipación americana y su repercusión en la conciencia española, así como un hermoso artículo «La noche en el ingenio» fechado en Tabacal (Salta) en 1958, es decir en su segunda visita a la Argentina, trabajo que también incluyó en *Lo medieval en la Conquista...* Aquí como en otros artículos de Tovar encuentra el lector las huellas que en el alma sensible y culta de su autor dejaron impresas las gentes indígenas y mestizas que trató en el norte argentino, descritas con cariño y fidelidad. Son grupos humanos cuyas vidas parecen insertas en otro tiempo, al margen de la actualidad, portadores de formas culturales en trance de extinción. De ahí que Tovar lance, como un reto, esta interrogación: «¿No sería posible salvar la cultura indígena sin que naufrague en la miseria? ¿No se puede hacer argentinos de estos indígenas sin que pasen a situarse, forzosamente borrados todos sus rasgos culturales propios, en los estratos más bajos de esta sociedad del norte del país?»

Tovar, crítico literario

A los ejemplos máximos que suponen sus obras científicas, en especial el *Catálogo,* habría que sumar las muestras que de su vocación americanista dejó Antonio Tovar en su menester de crítico literario, tarea que ejerció a lo largo de toda su vida de modo saltuario y con asiduidad semanal durante muchos años —desde diciembre de 1962 hasta 1978, aunque esta fecha última no he podido comprobarla— en la revista española *Gaceta Ilustrada.*

En breves artículos da noticia, comenta, critica Tovar lo mismo libros de ficción que estudios históricos o ensayos filosóficos. Su calidad intelectual, su cultura histórica y literaria, se ponen de manifiesto en sus juicios y consideraciones en torno a los textos comentados. Afortunadamente buena parte de estos artículos fueron oportunamente recogidos y publicados en libros. Así los relativos a 1963 y 1964 aparecieron en el libro *Tendido de sol I* de Ediciones Romerman de Santa Cruz de Tenerife, en 1968. La misma editorial sacó en 1969 el segundo tomo de *Tendido de sol* que agavillaba los artículos de crítica literaria aparecidos en *Gaceta Ilustrada* en 1965 y 1966.

En el preámbulo al primero de estos libros, escribía Tovar que «ocuparme de libros recientes me ha permitido sentir al día el latido de la literatura española. Cuando el país parece que gana vida y conciencia, la lectura continua de libros recientes, la perse-

cución de novedades, es una experiencia preciosa». Pero en su quehacer, no se limitó a los libros salidos de las prensas españolas, sino también a los que veían la luz en las tierras americanas. Ejercía así una labor en la que contaba con un precedente ilustre, el de don Miguel de Unamuno, quien en los primeros años de nuestro siglo y de modo habitual criticó y reseñó, tanto en publicaciones suramericanas como españolas, libros editados en ultramar.

En las páginas previas de *Tendido de sol* escribía Tovar muy expresivamente: «He atendido en lo que he podido a la literatura hispanoamericana. Yo creo que a pesar de la creciente y amenazadora separación —aumentada por un lado por las circunstancias de España y de aquellas repúblicas, por otro, por nuestra deficiente información, siempre muy atrás en presteza, inquietud, desvelo, de lo que haría falta— es para todo crítico un deber dar cuenta de lo que se escribe en nuestra lengua allende el Atlántico».

Este propósito queda ampliamente cumplido tanto en los dos tomos de *Tendido de sol* como en *El telar de Penélope* —Ediciones Guadarrama, Madrid-Barcelona, 1971— en el que reúne los artículos publicados en 1967 y 1968.

La nómina de los autores hispanoamericanos comentados por Tovar es muy variada y extensa. Su mirada crítica se posó por igual en los novelistas y poetas que en los historiadores o en los ensayistas. Ciertamente hay una preferencia o reiteración en algunos casos —así el argentino Martínez Estrada o el venezolano Uslar Pietri— pero la amplitud de criterio y la voluntad de comprensión del profesor Tovar lo llevaron a ocuparse, más o menos extensamente, de muchos autores y de libros de muy diversa temática. Sin ánimo de agotar la nómina, baste señalar algunos de los escritores criticados: Juan Rulfo, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Zum Felde, Gilberto Freyre, Vianna Moog, Eduardo Caballero Calderón, Luis Leal, Rafael Gutiérrez Girardot, Guillermo Cabrera Infante, Eduardo Cote Lemus, Miguel Antonio Caro, David Viñas, Jorge Edwards, Guimaraes Rosa, Indalecio Liévano Aguirre, Luis Rafael Sánchez...

Cabría añadir que entre los autores españoles de quienes se ocupó Tovar, no son pocos los que han dedicado su atención de estudiosos a cuestiones iberoamericanas, y ése fue el motivo que estimuló a Tovar a la hora de escribir sus comentarios críticos. Así la *Historia Universal de América* de Mario Hernández Sánchez-Barba, o la obra de Angel Valbuena Briones *Literatura Hispanoamericana,* o el libro de Francisco Esteve Barba *Historiografía indiana.* La razón de esta continuada intención la daba el propio Tovar, cuando en el artículo dedicado a la *Historia* antes citada escribía: «A nosotros, los españoles, nuestro destino de occidentales nos ha dado América como un componente de nuestra alma. Si buscamos en nuestra conciencia reflexivamente, hallamos una gama de sentimientos que van desde el orgullo hasta el remordimiento».

Quede aquí esta aproximación al estudio de lo que haya sido la contribución de Antonio Tovar al americanismo español. Quien a sí mismo se calificó con humildad e ironía de «tardío aprendiz de americanista», nos ha legado un levantado ejemplo de labor investigadora y de dedicación personal a una parcela fundamental para el mejor conocimiento de la realidad humana y cultural de los pueblos americanos.

Antonio Lago Carballo

El espacio en la poesía de José Hierro

Consideramos el espacio como ese lugar en el cual se desarrolla la existencia; la medida del mismo que contiene lo existente —física o espiritualmente— durante el paso del tiempo. El espacio es el lugar en el que algo existe en un momento dado, no por necesidad como requisito de su esencia, sino, en cierto modo, accidentalmente. Por lo tanto el espacio puede ser la relación entre lo existente y su circunstancia —física o psicológica, real o imaginada— tanto como expresión y parte de lo temporal (espacio-tiempo) o con exclusión de lo temporal y sin medida alguna de duración, por lo cual el espacio puede ser eterno o efímero.

También se puede considerar el espacio como una esfera negativa o como lo cósmico. Es decir, se puede hablar del vacío, de la nada, como el espacio que queda como resultado del anonadamiento de lo existente o como el espacio que hay anterior a la existencia de todo. Al igual, se puede hablar del espacio cósmico o universal que contiene a todo lo existente.

El tiempo en la poesía de José Hierro ha sido ampliamente estudiado,[1] pero, a nuestro parecer, la medida vital aliada del tiempo —el espacio— sólo se ha mencionado de paso, sin profundizar en él como recurso poético de Hierro. El espacio se ha admitido como parte de lo temporal y no como circunstancia independiente vital en el poeta. Hierro mismo, aún confesando que el tiempo es un tema predilecto, habla de la «circunstancia» de su poesía en términos que sugieren una importancia especial en sí misma. Esta circunstancia es la que el poeta cree compartir con su coetáneos; son esa misma realidad y sentimientos los que hacen de Hierro un poeta social:

> Poesía social será la que se refiere a un *nosotros* circunstancial, creado por determinadas condiciones materiales que un día desaparecerán al transformarse la sociedad. El poeta, partícula de ese sujeto colectivo, hará poesía social al referirse a los hombres sometidos a esa circunstancia transitoria.[2]

Hierro siempre se ha considerado poeta social según una matización distintiva bien delineada por él para diferenciarse de esos poetas que sean políticos o religiosos. Él es

[1] *Véanse, por ejemplo, los trabajos de: Douglas M. Rogers, «El tiempo en la poesía de José Hierro»,* Archivum *(Oviedo), n.° 1-2 (noviembre, 1961), pp. 201-230; Julia Uceda, «Tres tiempos en el poeta José Hierro»,* Insula, *n.° 197 (abril, 1963), p. 6; José Olivio Jiménez, «La poesía de José Hierro», en* Cinco poetas del tiempo, *2.ª ed. (Madrid,* Insula, *1972), pp. 177-326; Rosario Rexach, «La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 289-290 (julio-agosto, 1974), pp. 86-119.*

[2] *José Hierro, «Prólogo a las* Poesías completas *(1962)» en* Cuanto sé de mí *(Barcelona, Seix Barral, 1974), p. 13. Todas las citas de poesía se harán de acuerdo con esta edición, la única* obra completa *hasta hoy; a finales de cita se dará el título del libro específico y la página perteneciente en* Cuanto sé de mí.

poeta «testimonial», de «los que dan testimonio de su tiempo desde el "yo" o desde el "nosotros"». [3]

En cuanto a este carácter «social» de su poesía, Hierro ha fijado su canto en ese tiempo histórico experimentado por él y por su promoción, dando expresión de manera lírica a todo un momento vital — su presente que está bajo el peso del pasado y la incertidumbre del futuro. Pero los puntos de referencia temporal que él ha compartido con los otros de su momento, no han sido experimentados de igual manera por todos. Cada uno ha sentido, sufrido, disfrutado, según un ambiente y una situación personales. El tiempo es lo que Hierro tiene en común con los otros; el espacio es la dimensión que lo distingue.

Repetidas veces dice Hierro que la poesía sirve para comunicar la emoción causada en el corazón del poeta por los *hechos* del tiempo. [4] Estos hechos son los límites espaciales que nos proponemos examinar.

Desde su primer libro, *Tierra sin nosotros* (Santander: Proel, 1947), Hierro presenta los rasgos espaciales que más se destacarán a través de su obra completa. Implícita en el título mismo está la preocupación principal del poeta, la ausencia y el vacío. Se expresará de varias maneras acudiendo a otras medidas espaciales. Las imágenes preferidas serán: 1) un mundo deshabitado o, a lo menos, sin el autor o sin sus coetáneos; 2) el aislamiento y la soledad — el poeta, o un personaje poético, se aleja de un ambiente o de unos seres queridos (de igual modo se manifiesta mediante la imagen de la cárcel); 3) el vacío infinito — la muerte.

Nos limitaremos, por ahora, a estos tres procedimientos empezando por el mundo deshabitado que se expresa en el título del libro citado y como título de su quinta división. Ésta simboliza en Hierro la pristina existencia de la naturaleza sin el nombre, tanto como el espacio negativo que queda después del anonadamiento del hombre. El vacío se ve desde dos perspectivas: en «Entonces» se ve antes de que existiera el hombre, y en «Mañana primera» hay una superposición en la cual Hierro mezcla el vacío puro con un vacío nostálgico de unos seres desaparecidos. Esto es percibido a base de un desdoblamiento poético a través del cual Hierro ve su alma solitaria paseándose por el mundo deshabitado.

Inmediatamente advierte el lector una fusión de espacios: el vacío ideal + el vacío nostálgico + el espacio real inmediato del poeta + el espacio onírico del poeta. Tenemos, al igual, la fusión del mundo exterior y del mundo interior. Esta mezcla de espacios y de sentimientos nos proporciona la primera clave para su entendimiento — el espacio servirá como reflexión y representación del estado de ánimo del poeta.

La inmensidad del vacío no es desagradable, ni da temor, sino, más bien resulta acogedora. La soledad del alma paseante no es efecto del vacío, sino interiorización de éste.

[3] Ibíd., *p. 15.*

[4] *Sucede que dos de los mejores ejemplos de la importancia comunicativa de la poesía para Hierro son dos de los momentos más importantes en su desarrollo como poeta: la primera antología en la que aparece como miembro de una generación poética y la primera antología de su propia poesía destinada para el público hispanoamericano. Estos ejemplos son: «Algo sobre poesía, poética y poetas», en* La antología consultada de la joven poesía española, *ed. Francisco Ribes (Valencia, Dist. Mares, 1952), pp. 99-107; «Prólogo»,* Poesías escogidas *(Buenos Aires, Losada, 1960), pp. 7-10.*

En Hierro los espacios vastos, distancias, lejanías y caminos que van hacia el horizonte representan la búsqueda de algo mejor — algo que posiblemente exista en el más allá de la vista o de la vida.

En esas distancias Hierro vislumbra otras orillas o tierras en las que él quisiera estar, y no precisamente puntos hacia los cuales viaja. Por lo tanto Hierro exhibe el movimiento de un ser fijo — es un movimiento psicológico sin inicio físico. Gastón Bachelard ha expresado este fenómeno de la siguiente manera:

> L'immensité est en nous. Elle est attacheé à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la revêrie tranquille. [5]

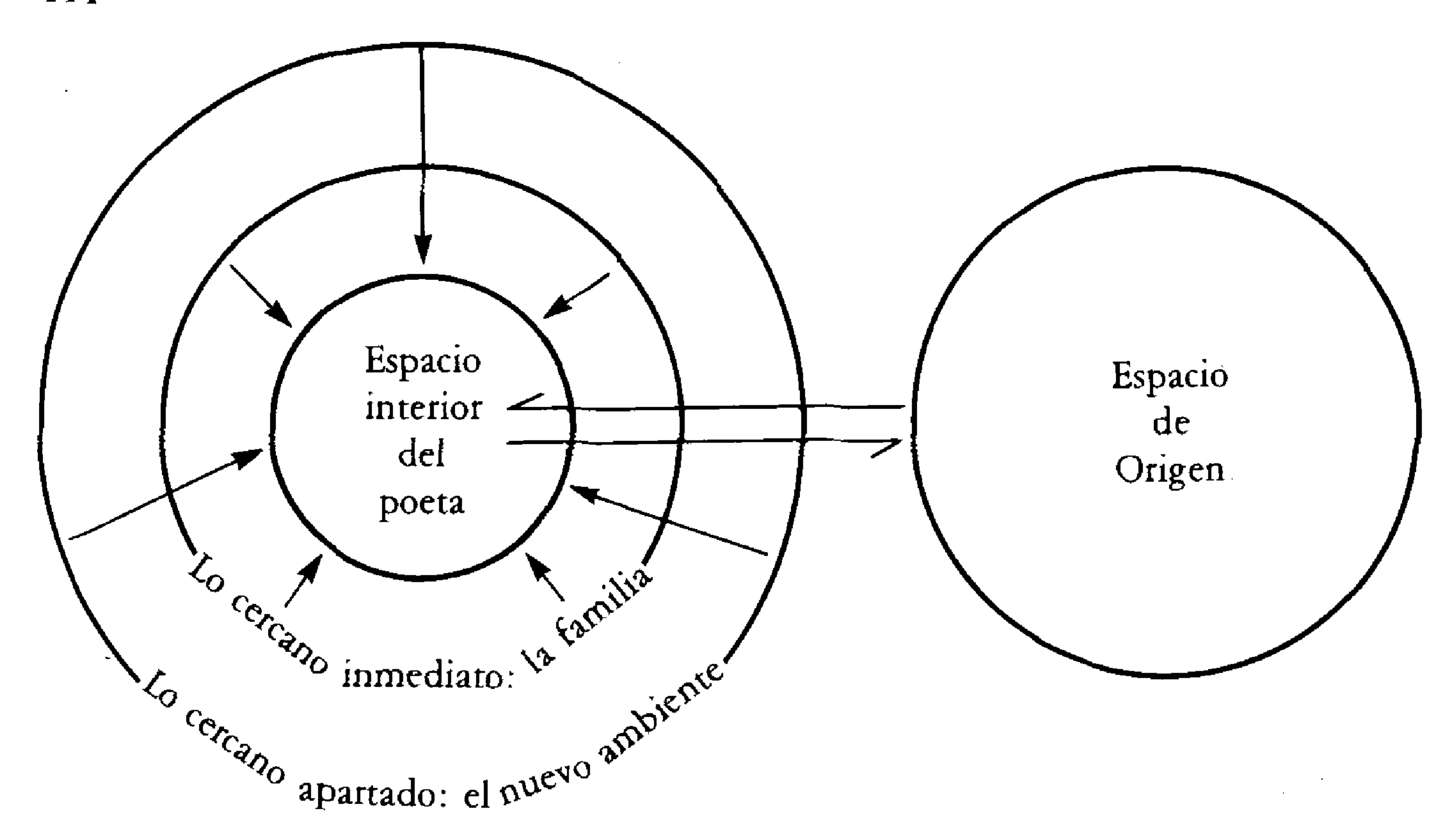
Desde la dimensión de la inmensidad y del movimiento no emprendido, nos dirigimos hacia el interior del ser inmóvil ensoñador y la soledad. Por lo general en Hierro ese deseo de alejarse está expresado en contraste con el hombre aislado, como en el desdoblamiento que mencionamos anteriormente. De igual modo puede encontrarse el aislado lejos de lo querido o en trance de alejarse. A veces Hierro no insinúa el deseo estático de estar situado en otro lugar ideal, sino que efectivamente emprende un viaje o se declara deseoso de regresar a un punto de origen y entonces canta su añoranza después de haber realizado un viaje.

El aislamiento, pues, puede ser resultado de una separación física o psicológica. En «Alucinación de América» [6] Hierro manifiesta los sentimientos del que ha cruzado la frontera del mar para trasladarse a un nuevo mundo lleno de promesas; sin embargo, se encuentra aislado en este mundo, los efectos del nuevo espacio circundante son negativos y la acción recíproca entre éste y el poeta es mínima. El poeta se encuentra en el ambiente lejano, antiguamente deseado, rodeado de una extrañeza que lo trastorna; está lejos de su lengua, costumbres, tradiciones — en una palabra, está lejos de *su* espacio. La inmensa distancia mantiene el mismo significado de antes — lo lejano deseado — pero su símbolo ya no es lo extranjero, sino lo oriundo apartado. A la vez vemos que la satisfacción del ser no se encuentra al lograr lo deseado y que siempre habrá algo en la distancia, aunque sea lo previamente conocido y poseído.

La soledad, aislamiento psicológico, es la consecuencia de sentirse persona incomunicada con su espacio vital. A menudo Hierro sucumbe a este aislamiento a pesar de estar rodeado de su familia: efectivamente, en este poema ella actúa como presión negativa acuciando al poeta para que pierda su identidad espacial tomando parte del nuevo ambiente. El espacio interior sufre la opresión del espacio inmediato familiar y del nuevo ambiente en general. El protagonista —o agonista en términos unamunianos— es un centro alrededor del cual radian esferas espaciales haciendo presión centrípeta mientras él, como núcleo, busca regresar al distante punto cero del cual emana, atraído ahora por lo que tienen en común:

[5] *Gaston Bachelard,* La poétique de l'espace *(París, Presses Universitaires de France, 1958), p. 169.*

[6] *Hierro,* Libro de las alucinaciones *en* Cuanto sé de mí, *pp. 449-451.*



El protagonista se resigna a no poder recobrar el ambiente deseado y llevará su secreto «al centro oscuro de la tierra». Este último punto fijo substituye al país de origen como el espacio lejano deseado y compensará el espacio vital del poeta nivelando toda distancia y presiones ambientales.

Este poema de su último libro es la expresión madura de aquellos sentimientos que nacieron con su obra primeriza. Desde *Tierra sin nosotros* Hierro expone el deseo de ir hacia lo nuevo, simpre dándose cuenta de que la novedad será acompañada del cansancio y del desencanto, dejando, al poeta, con deseos de regresar al origen — lo cual no será totalmente posible ya que el alejamiento causa el desvanecimiento o la alteración de los espacios. Véanse, por ejemplo: «Gaviota» (págs. 24-25), «Luna» (págs. 25-26), etc. Si en «Alucinación de América» [1964] dice:

> Yo dejé en las orillas de acá mi corazón,
> mi corazón en las aguas de allá,
> entre estas nubes y estas rocas que ahora veo,
> que recuerdo, será mejor decir, perdidas para siempre. (pág. 449)

Ya en «Despedida del mar» [1947] había dicho:

> Por más que intente al despedirme
> guardarte entero en mi recinto
> de soledad, por más que quiera
> beber tus ojos infinitos,
> tus largas tardes plateadas,
> tu vasto gesto, gris y frío,
> sé que al volver a tus orillas
> nos sentiremos muy distintos.
> Nunca jamás volveré a verte
> con estos ojos que hoy te miro. (pág. 28)

La separación y el aislamiento expresados por Hierro no siempre son resultado de

una acción gratuita emprendida por el personaje poético, a veces son consecuencia del encarcelamiento. Por lo tanto el retraimiento y sus límites espaciales ya no son efectos del libre albedrío, y las fronteras y distancias que se desean cruzar son más bien imaginadas y oníricas que reales — entes del sueño inventivo o de la nostalgia. Como consecuencia de que se le haya prohibido cruzar las fronteras y la inmensidad físicas, éstas serán substituídas por la inmensidad de la noche y del sueño. A través de esta infinidad vagará el prisionero.

No cabe duda de que el ejemplo de más fuerza es «Canción de cuna para dormir a un preso» de *Tierra sin nosotros.* En este poema Hierro escribe:

> Duerme. Ya tienes en tus manos
> el azul de la noche inmensa.
> . . . .
> La noche es vasta. Tiene espacios
> para volar por donde quieras,
> . . . .
> La noche es bella, está desnuda,
> no tiene límites ni rejas. (págs. 45-46)

En la obra de Hierro las referencias a la cárcel o a la celda son muchas, veamos algunos ejemplos:

> hemos estado solos entre cuatro paredes.
> («Razón,» *Alegría,* pág. 147)
> Desde esta cárcel podría
> verse el mar,...
> («Reportaje,» *Q. del 42,* pág. 239)
> No podré nunca desencarcelaros,
> maravillosos que abrasáis mi boca.
> («Criaturas de la sombra,» *Cuanto sé de mí,* pág. 379).

No es de extrañar que este espacio físicamente limitado y opresivo aparezca con tanta frecuencia en la obra de Hierro, puesto que la cárcel fue una experiencia vital del poeta. José Hierro tenía quince años cuando, en 1937, su padre —Joaquín— fue detenido y encarcelado por las fuerzas franquistas que tomaron la ciudad de Santander. A esta impresionable edad Hierro, hijo mayor, queda como cabeza de familia en una ciudad que sufre la opresión y escasez que son las consecuencias de cualquier guerra, especialmente cuando no se está en el partido de los vencedores.[7] A los diecisiete años de edad, empeora su situación. Hierro, con un sentido del humor que es más efectivo por lo que no dice, se expresa de la siguiente manera durante una entrevista: «A los diecisiete empezaron a ocurrirme una serie de cosas que no habían de hacerme muy amable la vida.»[8]

Al no saber la verdad se diría que Hierro habría sufrido algún infortunio inoportuno, pero no demasiado serio. En realidad fue algo muchísimo más grave de lo que se da a entender: en septiembre de 1939 es denunciado como miembro de una «organización

[7] *Aurora de Albornoz, «Aproximación a la obra poética de José Hierro (1947-1977)»,* Indice, *n.° 341 (noviembre, 1978), pp. 273-290.*

[8] *Antonio Núñez, «Encuentro con José Hierro»,* Insula, *n.° 240 (noviembre, 1966), p. 4.*

secreta» y es detenido; pasa los cuatro años siguientes en las cárceles de Santander, Comendadoras (Madrid), Palencia, Porlier y Torrijos (Madrid), Segovia y Alcalá de Henares. Mientras tanto es procesado dos veces y, finalmente, condenado a doce años y un día de cárcel. Más tarde la sentencia es conmutada y es liberado en 1944. Recuérdese que D. Joaquín Hierro había sido encarcelado en 1937, dos años antes que el hijo, siendo puesto en libertad en 1941, tres años antes que José. Ahora, en 1944, vuelve a estar la familia reunidad, pero, a los pocos días de estar nuestro poeta en casa, muere D. Joaquín. [9]

Aunque en los primeros libros de poesía sólo se intuyan los efectos de la cárcel y de la privación, en su último libro Hierro abiertamente emplea ese episodio personal al escribir *Historia para muchachos.* En este poema autobiográfico Hierro hace un catálogo poético de los empleos que tuvo de joven durante la guerra, animando a los jóvenes a quienes habla que busquen en un diccionario las palabras que él emplea porque a lo mejor carecerán de significado para ellos. A continuación observa:

> No son éstas las únicas palabras. Hay otras. Por ejemplo: *condenados por auxilio a la rebelión.* (Creo que ése era el término jurídico). *Auxilio,* o *adhesión:* no estoy seguro. O uno le fue aplicado a mi padre, y el otro a mí.
>
> (*Libro de las A.*, pág. 462)

En consecuencia, vemos que el ansia de inmensidad y de lejanía, en cuanto expresión vital de un prisionero es un anhelo que ha podido ser verdaderamente experimentado por el poeta.

El distanciamiento expresado por Hierro como la actitud de un desterrado o de un expatriado es, sin embargo, la extensión hecha por el poeta de su sentimiento al ser trasladado o encarcelado por las autoridades y al sentirse como exiliado en el interior de su propio país. Se considera así, como invención poética, en vista de que Hierro nunca perteneció a la España peregrina y, que sepamos, no ha vivido ningún exilio fuera de España. No obstante, claro está, la falta de experiencia directa no impide que esta imagen sea otra profunda y conmovedora expresión del alejamiento y de la soledad del poeta. En *Cae el sol* Hierro declara:

> Parezco un desterrado que ha olvidado hasta el nombre de su patria, su situación precisa, los caminos que conducen a ella. Perdóname que necesite averiguar su sitio exacto.
>
> (*Libro de las A.*, pág. 470)

El *Libro de las alucinaciones,* obra maestra de máxima madurez poética a la vez que el último libro de poesía escrito por Hierro hasta hoy, está cuajado de los temas predilectos del poeta. De aquí que es fácil encontrar en esta obra culminante ejemplos del destierro como el anterior: «Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn», «Alucinación de América», entre otros. Sin embargo, otra vez, no debe permitir el lector que esta abundancia le haga creer que el destierro es una nueva manifestación de distanciamiento. Todo su primer libro, *Tierra sin nosotros,* es el canto de la víctima que sufre el exilio interior —psicológico y espiritual— que es el de Hierro. Véanse por ejemplo:

[9] *Douglas Marcel Rogers, «A Study of the Poetry of José Hierro as a Representative Fusion of Major Trends of Contemporary Spanish Poetry», Dissertation The University of Wisconsin, 1964; pp. 123-124.*

«Despedida del mar» o «Distancia» y también el epílogo, «Noche final», cuya última estrofa es:

Sentir, por fin, llegar el alba,
su melodía limpia y fresca,
y barrernos las sombras turbias
que oscurecen nuestras cabezas,
y beber las lejanas brisas
que nos alejan de la tierra
maniatados y adormecidos,
sin saber a dónde nos llevan... (pág. 85)

Asimismo, en *Quinta del 42:* «La muerte tarde», «Romance», etc., y muchos otros ejemplos a través de la obra completa que se podrían citar.

Ese destierro, ese aislamiento resultado de un distanciamiento de lo conocido y de lo amado, le produce un estado nebuloso y confuso del cual él quisiera salir emprendiendo un nuevo viaje de regreso al espacio originario. La distancia le facilita al poeta la creación de un mundo ideal con raíces en el mundo conocido o totalmente nuevo, pero, al acercarse a ese mundo, el poeta se encuentra como un completo extranjero en él y su desconexión y aislamiento son mayores que antes.

El fruto de la realidad es el ansia que le causa el distanciamiento —el deseo de alejarse y el deseo de acercarse son los que le hacen sentir vida al poeta y lo mantienen en existencia—. Cuando puede viajar y lograr cruzar las fronteras para situarse en las lejanías deseadas se da cuenta de que el desconcierto, la perplejidad y la soledad no dejarán de existir. La realidad del espacio exterior cambiará, pero no podrá escaparse del espacio interior. Hierro lo expresa de la siguiente manera: «Hubiera adivinado lo escondido en lo oscuro». *(Libro de las alucinaciones,* «Pasaporte», pág. 453.)

El ensueño del ser inmóvil, que antes mencionamos, no solamente vendrá a servirle al poeta de huída hacia otro espacio, sino que, a la vez, le ayudará para enfrentarse con la realidad. Esta paradoja se explica también en «Pasaporte»:

Porque no es hora ya de engrandecer,
de idealizar, de mentir bellamente,
sino que es hora de reconocer
y de aceptar, sin canto y sin pasión,
como si ante un notario hiciese testamento
momentos antes de mi muerte.

. . . .

Ahora el mundo no es ya nieblas acá,
playas y piedras radiantes allá,

. . . .

Cualquier punto del orbe...
es un lugar para soñar, para vivir,
para estar solo y continuar la espera
sin demasiada avidez,
sin emoción y sin sorpresa. (p. 454)

La inmensidad del mundo lejano deseado y la inmensidad del mundo íntimo se funden en el sueño del poeta solitario para crear una sola realidad —la imaginada más

la vivida— no ya como evasión, sino como la última circunstancia vital que conocerá el poeta antes de ser sometido al último alejamiento —la muerte—.

Bachelard ha dicho:

> Il semble alors que c'est par leur «immensité» que les deux espaces: l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent.[10]

La íntima soledad y la lejanía habían aparecido identificadas, la una con la otra, anteriormente en la obra de Hierro; por lo tanto, esta paradoja tampoco es novedad en la reflexión poética de su último libro. Pero aparecieron sin la compenetración total que descubrimos en éste. Como vimos antes con el alejamiento, las primeras instancias de la soledad y la serenidad van unidas a una idea de la evasión, pero los tres temas existen por separado —la fusión se hará durante el desarrollo poético de Hierro—, a través de su obra, hasta llegar al *Libro de las alucinaciones.*

En *Tierra sin nosotros* Hierro no quiere encontrarse con la muerte. Así es que reúne muerte y distancia en un poema de tratamiento clásico, «Llegada de la muerte», en el cual el poeta manda a la muerte lejos de él donde no la pueda ver. En este poema se divisan dos distancias: la que Hierro desea para la muerte y una más accesible «de caminos y carreteras» que él puede recorrer padeciendo un cansancio amigable. Dentro de esta división de la distancia la segunda representa el alejamiento que observamos antes, lo deseado, y la primera es un infinito alejamiento que él aún no desea unir a su espacio vital, el cual se limita a lo circundante y a la distancia onírica o idealizada vinculada a lo terrenal sin el sueño inmortal.

Durante algún momento de flaqueza juvenil Hierro rechazó la serenidad diciendo que ella es para el muerto y que él deseaba sentir la inquietud de la vida («Serenidad», *Tierra sin nosotros,* p. 60). No advertía entonces que esta inquietud vital es para el poeta la vacilación entre los dos puntos que trazamos anteriormente: uno el espacio interior del solitario y el otro el espacio ideal que le otorgará el sosiego, y que en efecto su vida ha sido la búsqueda del espacio sereno. A pesar de la inadvertencia momentánea, al ir desarrollándose el pensamiento del poeta, la serenidad y la distancia se asemejan («Serenidad», p. 94; «Todo es lejanía», p. 95; etc.), y la soledad viene uniéndose a lo cercano. Todo se funde ordinariamente por mediación del sueño, juntándose de esta manera la última dimensión:

> La tarde muestra una luz pálida
> que viene de un reino remoto.
> Muy silencioso y quieto, tiene
> lo lejano como lo próximo
> no sé qué calidad de sueño
> que acaso está sólo en mis ojos.
> Voy por los campos que se funden
> en la gran soledad.
>
> («Soledad», *Alegría,* pp. 136-137.)

Esa combinación originaria de lejanía, cercanía y sueño le causaría una serenidad y

[10] *Bachelard, p. 184.*

soledad que resultarían en la muerte con la que en aquel momento no deseaba enfrentarse. Al contrario, el poeta se rebelaba y huía de la soledad. Pero, al huir por mediación del sueño hacia esas distancias deseadas como el bien, en aquel tiempo Hierro pensaba que mediante el sueño mismo él se iba acercando a una realidad negativa que le debilitaba o disminuía el espacio vital:

> Ahora todas las cosas han borrado sus límites
> Amanece el paisaje tras un vidrio empañado.
> Se me diluye el alma en estas formas vivas,
> en estos sueños vagos.
> («Madrugada con niebla», *Alegría*, p. 139.)

Le hacía falta entonces enfrentarse con la evasión y hacer cara a la muerte como el postrer espacio que forma parte de su circunstancia, de su espacio vital, no como negación del ser, sino como parte de la existencia. Hay un presentimiento de esa dimensión de la muerte durante esa etapa formativa del poeta, de aquí que en el poema «Dejadlo todo dispuesto» el mismo poeta comenta de un ser que no puede vivir solo:

> Le arrancaremos los sueños,
> le apagaremos la luna,
> le llenaremos de muerte
> para que sufra.
> Así le rescataremos;
> seguirá nuestra aventura.
> Sabrá así que tiene un alma
> cuando le duela en el alma
> la vida que ya no es suya.
> (*Alegría*, pp. 140-141.)

En *Quinta del 42* ya empieza Hierro a identificar la muerte, el sueño y el alejamiento como fases de una sola circunstancia:

> Soñar es como morir:
> el alma deja la carne,
> rompe las rejas, escapa,
> vuela por otros parajes.
> («Homenaje a Palestrina», p. 278.)

Esta huída no tiene finalidad: «A dónde huir y qué hacer», el poeta sabe que es necesario enfrentarse con su circunstancia, pues la fuga total es imposible. El retraimiento del sueño podrá servir como el medio para llegar a ser parte de la realidad: «¡Cabe / tanta vida en poco sueño...» Ya no es necesario que el sueño sea una ilusión: «Sueño, pero ya no / me engaño cuando sueño». (Hotel», III, *Q. del 42*, p. 313). Y el sueño que pudiera ser evasión y alejamiento ahora es nostalgia e imaginación unidas a la circunstancia del poeta y parte de su ambiente existencial, trascendiendo los límites de la realidad histórica y física para producir el espacio de la realidad poética de José Hierro.

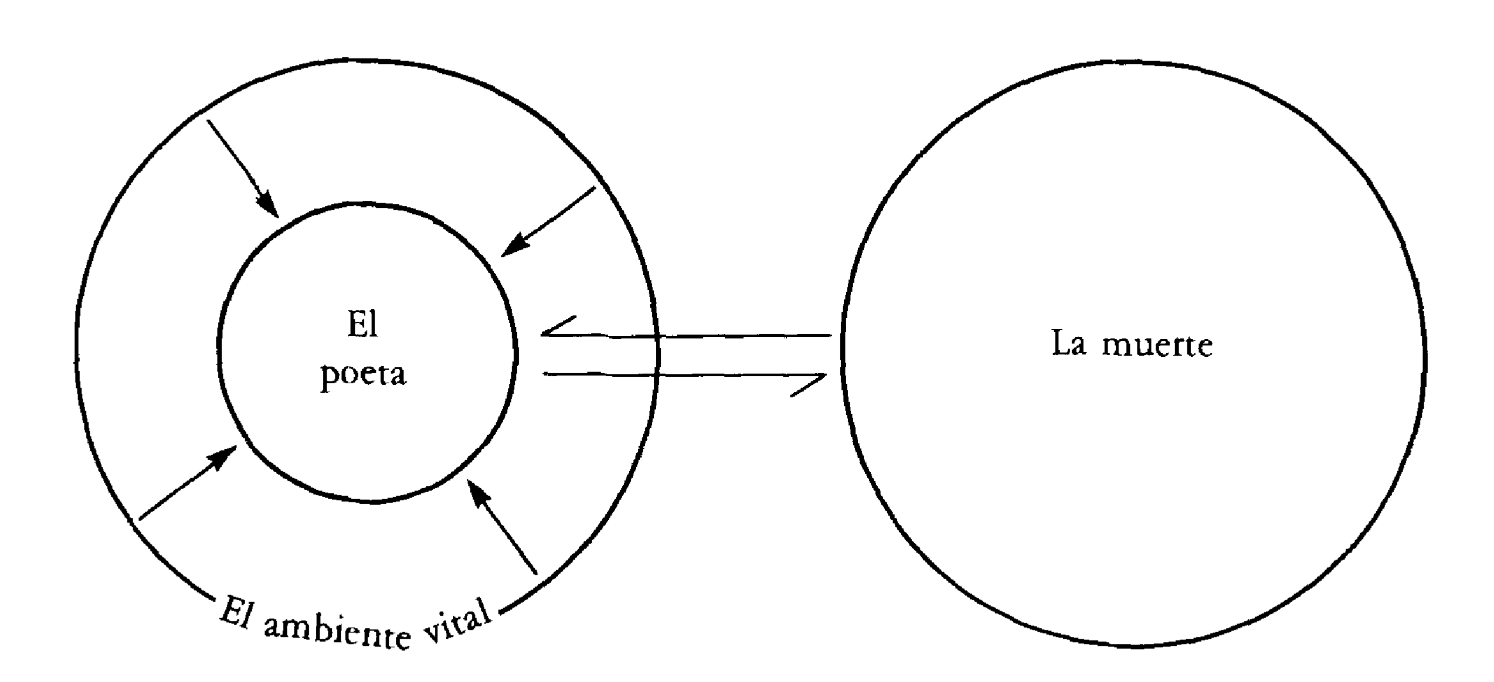
Los poemas «Teoría» y «Alucinación», de su último libro, describen la postrera realidad del personaje como realidad creada por la poesía, «un instante vacío de acción» llenado por la imaginación y la nostalgia que acuden a los tres tiempos del hombre tanto como a lo exterior y a lo interior.

Esa muerte que rechazaba en la juventud, pero que trazamos a través de su poesía relacionándose con las imágenes principales e introduciéndose solapadamente dentro del espacio vital del poeta hasta ser reconocido por éste, esa misma muerte ahora se expresa en «Mis hijos me traen flores de plástico» como la «distancia absoluta» (p. 456). La muerte será el postrer alejamiento que lo borrará todo en la distancia, con una diferencia: ahora lo negativo será la vida y no la muerte.

Por razón de su muerte entiende el poeta que todo lo grande es pequeño en realidad y que la nada no es la muerte, sino la vida. Recelaba de la soledad no por semejarse ésta a la muerte, más bien porque temía enfrentarse con la vida. El vacío infinito será el último espacio vital del poeta; no será el anonadamiento del ser, sino la última fusión espacial. Según José Ferrater Mora, filósofo de esa época de compromiso durante la cual se formó Hierro:

> La muerte es entonces efectivamente traspaso, pero traspaso a otra vida que estaba en germen en el mismo instante en que las cosas desaparecían. Para el hombre que sólo mira en torno y se formula, aunque sea imperfectamente, el razonamiento inductivo de la inexorabilidad de la muerte, hay la posibilidad de que el razonamiento se prolongue hasta llegar a la conclusión inesperada de que el morir es una nueva manera de nacer.[11]

Tenemos en este párrafo una nueva analogía para la fuga hacia la distancia que antes comentábamos. Ahora vemos a nuestro poeta circundado por la vida y buscando lo ideal en la lejanía eterna:



El ambiente vital que el poeta conoce cambiará de acuerdo con su circunstancia física y temporal: el espacio estará compuesto de la familia, de los amigos, de los lugares visitados, habitados o conocidos a través de los relatos de otros, etc. —de lo real y de lo imaginado—. Ahora bien, lo material se pudre y se hace parte de la naturaleza obteniendo de este modo cierta continuación, a la manera de José Luis Hidalgo —poeta de la misma promoción que Hierro e íntimo amigo—.

[11] *José Ferrater Mora,* La ironía, la muerte y la admiración *(México, Cruz del Sur, 1946), p. 61.*

Nuestro poeta ha observado que lo material no deja «un hueco irremplazable en el mundo» («Mis hijos me traen flores de plástico», p. 456), lo eterno está en una unión con el cosmos —ese espacio que es el ambiente y lo circundante de todo—. En «Cae el sol», epílogo del *Libro de las alucinaciones,* la compenetración de las dimensiones se precisa de la siguiente manera:

¡Y la verdad! ¡Y la verdad!
Buscada a golpes, en los seres,
hiriéndolos e hiriéndome;
hurgada en las palabras;
cavada en lo profundo de los hechos
—mínimos, gigantescos, qué más da—:
después de todo, nadie sabe
qué es lo pequeño y qué lo enorme;
grande puede llamarse a una cereza
....
pequeño puede ser un monte,
el universo y el amor. (p. 469)

A continuación, e intensificando la fusión espacial, viene la expresión del destierro ya explicado. El destierro es el espacio confuso en el cual se borran las fronteras de lo conocido al dirigirse hacia una lejanía idealizada y también al regresar al original punto de partida, asimismo ahora este espacio estará ocupado por el ser entre lo vital y la muerte. Esta sensación de destierro confuso se intensifica aún más por una falta de esperanza en el futuro: «ni siquiera creo / que exista ese mañana (la esperanza)», (p. 470). Teniendo en cuenta los dos puntos anteriormente expuestos podemos deducir que para el poeta lo orgánico se une al mundo pero lo espiritual se quedará en otro espacio ajeno al de la naturaleza.

Nos encontramos con la vuelta a ese espacio más lejano al que Hierro, en su juventud, mandaba a la muerte. Interesa aclarar que ese espacio al cual mandaba a la muerte y que en un principio era negativo, ahora, como resultado final de una evolución, ese espacio se convierte en algo positivo. A aquella esfera, pues, negativa, aniquiladora, del principio sucederá ahora una esfera positiva cuya existencia no se puede cerciorar como espacio, pero cuya fuerza vemos cuando iguala todos los espacios y el hombre se mantiene en un estado de equilibrio entre las dos dimensiones: vida y muerte.

En «La fuente de Carmen Amaya» se explica este neutro estado de existencia en una dimensión estática de lo espacio-temporal en que el hombre es atraído por los dos polos que ya precisamos:

Sonaba en mis oídos el ruiseñor del agua de la fuente,
oía los rumores del mundo.
Mi sangre era el mar mismo.
Me contagiaba de su movimiento.
Me enseñaban sus olas a no morir jamás.
Lo sin tiempo es la muerte. Y aquello, el ritmo,
el tiempo vivo, pero detenido; algo que no conoce
ni principio ni fin, que no parte ni llega.
Era el mar y la fuente junto al mar.
Y entre los dos estaba yo. (p. 433)

Los espacios en la obra de Hierro sirven para manifestar la inmensidad de su arte y de su pensamiento. A través de ellos el poeta ha facilitado la comunicación de sus sentimientos basándose en dimensiones objetivas para representar lo profundamente subjetivo.

Es obvio que al madurar el hombre y el poeta ciertas imágenes hayan cobrado nueva importancia o significado, por ejemplo la soledad, el destierro y la muerte. Se puede afirmar de nuevo que el movimiento del poeta es psicológico más bien que físico y que los espacios sirven para simbolizar las dimensiones o estados de alma del hombre. Como se ha visto, la yuxtaposición o la integración de los espacios representan las presiones sociales y ambientales que actúan sobre él, o representan la reducción en importancia de lo circundante. Las extensiones indefinidas, los espacios neutros y los ideales alejados son los símbolos de la satisfacción deseada, pero no realizada. Asimismo el destierro y la cárcel representan la opresión, tanto la política como la apolítica, y el deseo de evasión o el estado confuso del poeta.

De esta manera el espacio individual de José Hierro ha dado voz al individuo, que es él, dentro de un tiempo colectivo.

Emilio E. de Torre

El Círculo de Bellas Artes de Caracas y Armando Reverón

I.— La problemática

El Círculo de Bellas Artes de Caracas, fundado en 1912, inicia el camino hacia la llamada «modernidad» del arte venezolano convirtiéndose, de esta manera, en el antecedente inmediato de las actuales propuestas plásticas. Estos son los planteamientos básicos del razonamiento llevado a cabo por la crítica tradicional sobre el Círculo y su pintura, en especial, de temática paisajista. Esta propuesta de «modernización» conduce al asentamiento cultural y social de una serie de géneros pictóricos, como el del paisaje, de poca difusión antes de la aparición de este grupo. La naturaleza venezolana se convierte, así, en protagonista de unos planteamientos estéticos alejados de los «exotismos» temáticos tan comunes en la pintura anterior y va en busca de *lo inmediato* como sentimiento de autenticidad.

No deja de ser significativo, por su importancia en la configuración de esta tesis, la idea con la que se intenta legitimar la modernidad artística del Círculo. Así, la frontera entre lo moderno y lo tradicional se traspasa en virtud de que la pintura del Círculo hace suyas características propias del movimiento impresionista. Esta circunstancia nos acerca al uso expositivo de una serie de tópicos que se presentan como verdades reveladoras, tópicos que van desde el incremento del papel desempeñado en la renovación de las técnicas pictóricas, hasta el hecho de convertir al impresionismo en paradigma de la modernidad. En este sentido, el paisajismo del Círculo, que aquí llamaremos *nuevo modelo,* se homologará con el lenguaje del impresionismo, obteniendo un ascenso prestigioso en la historia de la pintura contemporánea. Esta argumentación se nos presenta, no como un enfoque arbitrario, sino como un planteamiento incompleto y mediatizado por razones ideológicas. El análisis que haremos de algunas de las imágenes de este *nuevo modelo* nos permitirá reafirmar lo dicho y ver de qué manera *la tesis impresionista,* como así la podemos denominar, es más una afirmación propia de un estado de dependencia cultural que la respuesta real a la problemática planteada, ya que el análisis omite aspectos interpretativos de especial significación en su desarrollo. Vistas las cosas de esta manera, la discusión e investigación sobre la pintura de Reverón lejos de encontrarse zanjada, está activamente abierta a todo intento de superación de los tópicos artísticos que permita la posibilidad de ejercer otro tipo de análisis. Nosotros a lo largo de este artículo trataremos de mostrar, entre otras cosas que el *nuevo modelo* no constituye una posición de *ruptura* frente a la tradición del arte venezolano; sí, al contrario, un ascenso mediatizado y matizado a los valores de la modernidad pictórica, en el que ciertas características del discurso tradicional de la imagen paisajista se revalorizan en un nuevo proyecto icónico.

2.— La imagen del nuevo modelo

El Círculo de Bellas Artes de Caracas fue una agrupación con cierto carácter independiente que pretendía alejarse de las prácticas y métodos de trabajo que en ese momento desarrollaba la Academia de Bellas Artes de Venezuela. Métodos, por otro lado, que no se diferenciaban en mucho de los empleados por cualquier institución europea de este tipo[1]. En esta agrupación se dieron cita, en un ambiente de tolerancia intelectual, todas las figuras representativas de la cultura oficial, además, de aquellas otras que mantenían una actitud más distante hacia ésta. Los pintores se convirtieron, poco a poco, en los impulsadores de esta organización interdisciplinar, creando una serie de *talleres de arte* que trataban de imitar los talleres europeos. Se caracterizan por mantener una cierta libertad artística, aunque en líneas generales se guíen por los presupuestos teóricos académicos. La enseñanza del dibujo será una constante en las sesiones de trabajo y, dada la escasez de recursos, se origina un «particular» sistema de enseñanza.[2]

[1] *Los métodos empleados por la Academia de Bellas Artes de Venezuela, en 1887 cuando se dictan los reglamentos de esta academia por orden del entonces presidente Guzmán Blanco, no distan mucho de la Academia de Bellas Artes de Francia en la que se había inspirado, tanto en su metodología como en sus estatutos.*

[2] *La falta de recursos técnicos y de personal especializado hizo que fueran instaurados una serie de métodos cercanos a los empleados en los* talleres libres: *los alumnos eran a la vez discípulos y maestros, todos contribuían para establecer las normas y horarios de trabajo, se introducen los modelos desnudos femeninos, todos los participantes corrían con los gastos y el presupuesto del Círculo.*

Tres pintores destacan de un nutrido grupo de actividades: Federico Brandt, Manuel Cabré y Rafael Monasterios. Junto con ellos Leoncio Martínez, verdadero impulsor de una pintura que expresa las cualidades y valores del paisaje nativo y Armando Reverón, pintor cercano al grupo —incluso perteneció a éste en su última fase[3]—. Estos cinco artistas serán los pilares sobre los que se asienta un nuevo discurso plástico que, a través de una pintura de temática paisajista, aparece en la escena del arte venezolano a principios de siglo. Es, por otro lado, el inicio de la industria petrolera y el paso de una economía tradicional a una de tipo industrial dependiente de la inversión extranjera. A nivel continental, los Estados Unidos inician un expansionismo económico y político hacia los países situados al sur del Río Grande. Esta pintura paisajista será, por otro lado, el intento más serio de superar la crisis que la pintura venezolana venía sufriendo desde la desaparición de sus últimas figuras históricas[4], pasa, por tanto, por la aparición de un nuevo tipo de preferencias temáticas, la superación de la demanda de una pintura de tipo retratista y el reclamo social de un paisajismo de corte «criollista» que pretende distanciarse de los anteriores discursos pictóricos. Cada uno de los artistas del *nuevo modelo* asumen esta característica. Es decir, la búsqueda de concreciones plásticas que, aún teniendo por válido un modelo icónico artístico en un determinado aspecto de su desarrollo, sin que esta adjetivación se entienda como *propuesta alternativa* y sí como una *variante del modelo*. El caso Reverón revestirá una situación particular que llegado el momento tocaremos. El análisis de algunas obras de Manuel Cabré servirá para ilustrar lo antes dicho. Dos obras: *Caracas vista desde el Paraíso* (1915)[5] y *Exhuberancia* (1940)[6]. Entre ambas distan más de veinte años. La primera de ellas pertenece al *Primer Período* (1912-1920)[7]; la segunda al *Tercer Período* (1930-1984). Un *Segundo Período* (1920-1930 aprox.), también conocido como *Período Francés*, sirve de enlace entre ambos. En este *Período Francés* o *Segundo Período* se forjarán los modos y tratamientos que las formas sufrieran definitivamente en el período posterior.

La primera de estas obras, *Caracas vista desde el Paraíso*, al igual que el resto de este *Primer Período*, pone de relieve una cierta libertad de ejecución tanto en el uso del color como en el dibujo. Hay un intento por prescindir de los anteriores sistemas de construcción, vigentes todavía en la enseñanza oficial. Con la llegada de una serie de pintores europeos: Samy Mützner, Nicolás Ferdinandov y el venezolano-francés Emilio Boggio, este carácter de «rebeldía» se afianza. La posibilidad de vislumbrar en sus obras toda una serie de planteamientos distintos a los que La Academia ofrecía, facilitó el clima

[3] *Armando Reverón pertenece como miembro activista del Círculo poco tiempo antes de su desaparición como agrupación artística, en la llamada etapa del* Cajón de Monos *(1917). Esta última fase del Círculo estuvo presidida por el desconcierto y el Círculo jamás recuperó el protagonismo artístico anterior. Ese mismo año el Círculo se disolvió definitivamente.*

[4] *A la muerte de Cristóbal Rojas, el último de los pintores históricos (Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena), el arte venezolano entra en una etapa de desconcierto que transcurre hasta la fundación del Círculo de Bellas Artes en 1912.*

[5] Caracas vista desde el Paraíso *(1915) (Oleo sobre tela 34 × 24 cm. Firmado abajo derecha: Manuel Cabré. Colecc. particular).*

[6] Exhuberancia *(1940) (Oleo sobre tela 64 × 91 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 40. Colecci. particular).*

[7] *Las fechas que se establecen para cada período son las facilitadas por Alfredo Boulton.* Reverón. *Milán, Imprenta Antonio Cordani. 1979.*

de búsqueda y experimentación que vivió en los primeros veinte años de este siglo la provinciana Caracas. Volviendo al análisis que nos ocupa, los motivos percibidos al pie de la montaña, se intercalan con los motivos de la vegetación. Los primeros se materializan de acuerdo a las características antes señaladas de «libertad compositiva». Unos cuantos toques de color van dando forma a todo tipo de edificios, por su parte, los motivos vegetales alardean de un intento de simplificación que dará lugar a formas *estilizadas*. Pudiera creerse que esta «liberación» da paso a una pintura alejada de la tradición y que la imagen hace «tabla rasa» con toda situación precedente. Incluso el empleo de un formato que sustituye al tradicional soporte *apaisado,* se encontraría dentro de esta intención de *ruptura.* Esta interpretación resulta errónea. Tras reemprender el análisis, la pretendida «liberación» adquiere matizaciones importantes. Cabré articula la imagen atendiendo al grado de jerarquización de los motivos representados. Es decir, hay un orden preestablecido y fijado de antemano sobre lo que la imagen nos muestra, subordinando unos motivos a otros de acuerdo al grado de significación que para el artista tienen. En este sentido, El Avila, es el eje de esta *articulación jerarquizada.* Ella es la verdadera protagonista de la composición. Esta situación crea las posibilidades de lectura del texto icónico, dirigiendo la atención del observador hacia determinados puntos o fijando recorridos de lectura que suelen finalizar en la montaña.

La imagen paisajista que Federico Brandt construirá parte de la visión hipotética de un observador, que ordena en el espacio los motivos percibidos de acuerdo al punto de observación que éste adopta. La *articulación jerarquizada* surge de acuerdo a la ubicación de este hipotético observador, de su localización ante los objetos del mundo exterior, de tal manera que la imagen plástica creada no tendrá otro fin mayor que poner de manifiesto esta característica. El uso que artistas como Brandt o Cabré hacen de lo *verosímil,* apoya la tesis anterior. *Lo verosímil* se asocia, en estos casos, con un contenido de credibilidad en lo que las imágenes muestran y de cómo se muestra. Este sentimiento de lo que se muestra como verdad empíricamente demostrable, se amplía a otro tipo de valores que como veremos más adelante atañen a valoraciones de tipo moral e histórico-cultural existentes en la sociedad venezolana.

Siguiendo con el análisis de la obra de Manuel Cabré, ésta retoma algunas de las características existentes de la denominada «imagen tradicional del paisaje», en especial, aquellas referidas a los modelos de *Vistas Urbanas* del siglo XIX, composiciones que penetran en Venezuela de manos de una serie de pintores extranjeros conocidos con el nombre de *Pintores Viajeros*[8]. En estas pinturas, en particular las que tienen como temática la ciudad de Caracas y sus alrededores, encontramos representados los mismos motivos que en las obras del *nuevo modelo,* aunque existen diferencias en cuanto a su ordenación espacial. Por ejemplo, El Avila, en la composición de Cabré, está situada frontalmente hacia el espectador, sirviendo de muralla visual y de centro de ordenación espacial. En las pinturas de Vistas Urbanas, como las de Joseph Thomas[9], El Avila se

[8] *Con este nombre se conoce a toda una serie de pintores extranjeros, generalmente de origen europeo, que visitan Venezuela durante el siglo XIX. Entre los más conocidos se encuentran: Sir Robert Ker Porter (inglés), Joseph Thomas (inglés), Jean Baptiste Louis, Barón Gros (francés), Lewis B. Adams (estadounidense), Ferdinand Bellermann (alemán), etc., etc.*

[9] *Joseph Thomas.* Vista de la ciudad de Caracas. *(Litografía en Londres por W. Wood en 1839. Colecc. Carlos Duarte, Caracas).*

extiende en una perspectiva lateral, dejando a un lado a la ciudad de Caracas, la montaña no es un «ordenador espacial», sino, un elemento más a ilustrar perteneciente a la realidad que se describe. Hay otras diferencias significativas en la construcción de ambos modelos. Mientras en la imagen de Cabré, y en las del *nuevo modelo,* se omite la «leyenda al pie de la imagen» propia de las *Vistas Urbanas,* en éstas aparece para resaltar la presencia de algunos edificios importantes de la ciudad, desarrollando así, su valor de imagen descriptiva, su carácter catalogador e ilustrador frente al carácter contemplativo que tiene la imagen de Cabré. (Si bien es cierto que en estas pinturas este aspecto está presente de una manera encubierta y que a medida que el *nuevo modelo* se desarrolla, éste adquiere una reformulación, contribuyendo así a su desarrollo final.)

Si hemos apuntado algunas de las diferencias más significativas entre estos dos tipos de imágenes —*Vistas Urbanas* y *Caracas vista desde el Paraíso*— señalemos algunos aspectos en común que hacen de las composiciones del XIX un antecedente válido. Así, la intención de abarcar grandes espacios está presente en ambos sistemas de representación, como también la intención de mostrar que sea reconocible, en las *Vistas Urbanas,* en la recreación de los aspectos ilustrativos, en el *nuevo modelo,* creando formas de pretendida intención de «veracidad», formas dotadas de «personalidad», signos de una realidad natural como búsqueda ontológica. Se resumen así, las ideas de su época y que Leoncio Martínez definió como formas designadoras del «alma del paisaje»; búsqueda inmediata y primordial de la pintura y el arte del Círculo de Bellas Artes.

El juego escénico de *Caracas vista desde el Paraíso,* es un adelanto de lo que luego será la definitiva articulación espacial en las obras de Manuel Cabré y es, sin duda, un ejemplo válido de los inicios de ese *nuevo modelo paisajista.* La presencia de un espacio creado en base a franjas será una constante dentro de este modelo. Desde un espacio que sirve de introducción, en primer término, ascendemos con la vista hasta completar la visión de la montaña que domina la composición, no como el marco escenográfico de las composiciones ilustradoras del XIX, sino como el elemento protagonista del tema. Algunas obras anteriores de este artista se anticipan a este sistema constructivo, aunque con algunas variantes importantes, *Fragmento de montaña,* (1914)[10], obra anterior a la señalada, desarrolla un sistema de representación donde la montaña aparece en un violento primer plano. La imagen, por utilizar un símil más ilustrativo, pareciera estar recogida por un poderoso «zoom» que nos muestra un Avila exento de la envoltura escenográfica anterior. La división en bandas no se intuye, todavía, como necesaria. La imagen no logra su objetivo de veracidad. Su carácter de verosimilitud no es suficiente, como para convertirse en instrumento del *nuevo modelo.* El sistema empleado, sin un antecedente preciso en la historia del paisajismo venezolano, hace aún más difícil su aceptación. El *nuevo modelo* necesita para dar forma a su expresión del juego escénico, de la *triple articulación;* en definitiva de los elementos que el artista empleará posteriormente. La imagen no debe concentrarse en la representación aislada de un determinado motivo —como ocurre en esta obra— sino que debe recoger el efecto de conjunto, es decir, la ubicación de los elementos en un contexto que se interrelaciona. El Valle

[10] *Manuel Cabré.* Fragmento de Montaña *(1914) (Oleo sobre tela 21 × 50,5 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1914. Colecc. Sr. Domingo Lucca).*

de Caracas es la unidad geográfica que la imagen del *nuevo modelo* potencia como unidad cargada de valores semánticos. Se construye esta *unidad*, de forma icónica, partiendo de lo que de ella se sabe más que de lo que se percibe. Existe otro aspecto al que las imágenes de Cabré, y en general las de todo el modelo, hacen constante alusión: lo urbano y lo rural. Valores que permiten una interpretación, lo suficientemente abierta que se encuentra reflejada en la imagen como propiciadores de la interrelación de los motivos. Lo urbano y lo rural también son componentes temáticos de las obras literarias de la época. Escritores de la talla internacional de Rómulo Gallegos hacen girar sus creaciones en una continua contraposición de valores culturales, de compromiso ante la vida. El campo, lejos de concebirse en mero lugar geográfico, se proyecta como ámbito ontológico, con una manifiesta oposición a los valores de la sociedad urbana. Es el enfrentamiento entre naturaleza y civilización, discurso ya abierto por el Romanticismo. En el caso venezolano y en general en toda la América del Sur, esta disputa se nutre especialmente de los ideales nacionalistas, que nutren a lo conocido como «criollismo», tan presentes en su día en muchas de las creaciones plásticas y literarias del Continente.

Hacia 1940 queda institucionalizado el discurso del Círculo. El ascenso a la oficialidad del arte y la cultura venezolanos ha sido progresivo en el tiempo y en la influencia social. En estos momentos la imagen paisajista del *nuevo modelo* tiene definitivamente elaborado el sistema de representación. Cabré realiza *Exhuberancia*, obra que resume las características del modelo. Entre tanto surge una tímida reacción frente a estos planteamientos en dos frentes bien diferenciados. Por un lado los pintores jóvenes, ligados a propuestas de la vanguardia europea, promulgan un giro de 90° en el arte venezolano. A su vez realistas, surgidos de las influencias muralistas mexicanas, reclaman un «sincero y comprometido» acercamiento a la realidad social del país. Ambas corrientes crecerán hasta convertirse en alternativas pictóricas al *nuevo modelo*. Por su parte Reverón continúa en su camino solitario anticipando muchas de las que luego aparecerán como «innovaciones artísticas» de los años 60. Volviendo sobre *Exhuberancia*, en ella esta planteada, y en toda su significación, *La articulación en triple espacio: un primer espacio o zona de apertura*, que guarda todas las características antes señaladas, además de caracterizarse por la falta de objetos en ella representados evitando así, la distracción visual del espectador. Un *segundo espacio* donde las formas, por lo general se refieren a motivos vegetales [11], cumplen la función de *vectores* o indicadores de la lectura del texto icónico. Dejando de ser *formas estilizadas* para dar paso a formas con una mayor carga de información, tanto descriptiva, como de valoración semántica. Es en esta *zona* donde los esquemas de las primeras obras se alteran sustancialmente. La referencia a los motivos vegetales sobrepasa la intención de reconocimiento formal, refiriéndose en este caso a un reconocimiento de la especie a la que pertenece. En especial para aquel «ojo» acostumbrado a identificarlas en la naturaleza. La *forma* opera como transmisor de una información que es definitiva para realizar una satisfactoria lectura de la imagen. El carácter de catalogación presente en las *Vistas Urbanas* del XIX, y que tiende a desa-

[11] *Este espacio puede estar ocupado por otros motivos como edificios o ruinas. Por ejemplo, véase:* Casa de Anauco Arriba *(1940) (Oleo sobre tela 69 × 105 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1940. Colecc. particular);* Ruinas del horno de cal en Boleita *(1940) (Oleo sobre cartón 60 × 105 cm. Firmado abajo derecha: M. Cabré 1940. Colecc. particular).*

parecer en las primeras composiciones de Cabré, aparece en esta obra de una manera encubierta, envuelto en una imagen de pretendida intención de *virtualidad* ante la realidad empírica percibida. En el *tercer espacio,* El Avila aparece como único motivo, se construye bajo las mismas características válidas para las formas vegetales. Todos los espacios adquieren una marcada significación. La jerarquización de unas formas sobre otras desaparece, dando paso a una imagen que se estructura de acuerdo a dos planteamientos: el primero, relaciona, el ordenamiento y la distribución espacial de los elementos plásticos (colores, formas, volúmenes), a planteamientos formalistas propios de toda imagen pictórica. El segundo planteamiento, que conecta directamente con el anterior, *revela la capacidad de la imagen del nuevo modelo* para ejercer una *intención pedagógica.* Esta *intención pedagógica,* didáctica, no constituye una situación nueva, ni aislada en la historia del arte venezolano, ni siquiera del continente: las imágenes realizadas por Carmelo Fernández para la *Comisión Corográfica* son un ejemplo anterior, aunque con muy distinta repercusión social [12]. Por el contrario, el intento de *imagen didáctica* del *nuevo modelo* tendrá un éxito y una influencia social inusitados, haciendo de este sistema de representación la vía por la que el arte venezolano entrará a formar parte de la modernidad artística. El arte, según los planteamientos del *nuevo modelo,* impulsado por una tardía influencia positivista, es el instrumento inmejorable en la presentación de los valores esenciales de un pueblo, de una raza. El conocimiento de estos valores acercará al «ser venezolano» al estadio «liberador» de la civilización. Este paisajismo del Círculo de Bellas Artes encierra una clara intención ideológica. Intención que, en no pocas ocasiones, entra en una profunda contradicción en la manera de ser concebido, puntualmente señalada a lo largo de este análisis.

3.— La concreción del modelo

La realidad empírica constituye el *objeto* del que la imagen del *nuevo modelo* obtiene los valores esenciales que permiten el conocimiento de la sociedad y su historia. De tal manera que la imagen artística pasa a ser el referente cognoscitivo del mundo, es decir, posibilita la acción de emprender, a través de ella, un conocimiento sistemático del mundo, al mismo tiempo que ejerce una actitud «disuasoria» sobre el intérprete. A través de ella se establece una valoración moralizante de la realidad, vehiculando planteamientos de verdad para obtener una mejor adaptación del individuo a su medio natural y social.

Una de las variantes más importantes de este *modelo* la encontramos en la obra paisajista de Rafael Monasterios. En ella el rasgo de *la observación* adquiere una mayor capacidad de evocación y expresión a través de un uso particular del color. El *yo creador* capitaliza y concretiza el sistema de construcción de la imagen a la vez que las premisas de las que se parte, expresadas en sensaciones cromáticas, pretenden su reconocimiento

[12] La Comisión Corográfica *fue organizada por el científico italiano Agustín Codazzi, en el año de 1850. Carmelo Fernández acompañó al geógrafo italiano en las dos primeras expediciones (1850, 1851). La intención era recoger información y muestras de la flora, fauna, geología y aspectos sociales de las regiones situadas al oeste-norte de Venezuela. Sirvió para que Fernández emprendiera la creación de tipos sociales y estableciera en su pintura la intención de crear una imagen de Latinoamérica.*

cultural y social como *sensaciones codificadas* en un esquema valorativo de la luz en la naturaleza tropical. La imagen se enriquece; al mismo tiempo la realidad también lo hace. Dentro de esta característica está presente una relación temática entre la figura del individuo, en sus aspectos sociales, y la naturaleza como fuente de conocimiento. En este sentido la obra de Monasterios participa de los aspectos definidores de la imagen del *nuevo modelo,* aquella que basa en la naturaleza las fuentes del conocimiento ontológico e histórico de un pueblo. ¿Qué significa, entonces, concebir una imagen artística del paisaje como medio de conocimiento? Significa establecer, a partir de «la recreación» de la realidad empírica, una imagen mitificada de la naturaleza como alternativa de conocimiento, como fenómeno primigenio y esencial al cual debe remitir toda explicación de los valores del individuo y de la sociedad venezolanos. El *nuevo modelo* al no realizar una *ruptura* con la imagen tradicional, en sus modos y sistemas, constituye una *Invención Moderada*[13], en la terminología empleada por Umberto Eco para definir los procesos de producción de los *Sistemas Icónicos* de representación. *Invención Moderada* que, teniendo en cuenta el proceso de instauración de un nuevo *código visual,* recurre a un *Modelo Perceptivo* —el modelo paisajista anterior— del que «extraen» algunas reglas de representación. El *nuevo modelo,* como modelo de percepción visual del mundo, hace uso de *Unidades Expresivas,* codificadas y asumidas por la sociedad, que se unen a otras de nuevo cuño con la intención manifiesta de ofrecer una organización cultural del mundo.

4.— Tradición y modernidad en la pintura de Armando Reverón

Hace algún tiempo la conocida y desaparecida investigadora del arte latinoamericano Marta Traba señalaba al pintor Armando Reverón como uno de los artistas claves para la comprensión de la plástica contemporánea en el continente, junto a figuras tan conocidas como Pedro Figari, Wilfredo Lam o el chileno Antonio Matta. Esta afirmación, lejos de considerarse exagerada, permite hacer justicia, tanto al arte venezolano como a la figura de Armando Reverón, artista de características universales. Al acercarnos a la obra de los artistas mencionados, sentimos la fuerza, la lucidez y la coherencia de sus discursos. Ellos, junto con otros nombres más cercanos pero no por ello menos importantes, constituyen la aportación más preciada del mundo plástico latinoamericano a la historia del arte mundial. Forman parte indiscutible de esa «respuesta americana» que a lo largo de este siglo se proyecta e influye, con una fuerza inagotable, en los movimientos artísticos de vanguardia. Armando Reverón forma parte de este grupo por valía propia. Menos conocido que Wilfredo Lam, su pintura alcanza las cotas de importancia de la del cubano. Su dimensión artística, largo tiempo encuadrada en el ámbito exclusivo venezolano, necesita del reconocimiento mundial que la sitúe en su justa dimensión: una de las propuestas forjadoras de la modernidad del arte latinoamericano.

A lo largo de este artículo se ha señalado la necesidad de ir aclarando una serie de tópicos que han dificultado por largo tiempo una sincera y eficaz investigación sobre el arte venezolano. En este sentido y siguiendo con este propósito, debemos situar nues-

[13] *Véase, Umberto Eco.* Tratado de semiótica general. *Barcelona. Editorial Lumen, segunda edición, 1981.*

tro análisis de la obra de Reverón. Tanto su vida como su obra han sido estudiadas desde los más variados enfoques interpretativos: literarios, biográficos, psiquiátricos, anecdóticos, artísticos, etc., etc. Siendo, sin duda alguna, el pintor venezolano que despierta mayor interés en las investigaciones sobre arte en este país. Por otro lado, no es nuestra intención entrar en una estéril controversia con alguna de las tesis esgrimidas, ni tampoco emprender un recorrido explicativo de las mismas. Para ello, el lector interesado, encontrará una vasta y amplia bibliografía a su alcance de libros y artículos de prensa. Al contrario, intentamos un acercamiento a la obra de Reverón, y, en especial, a su pintura de paisaje, de tal manera que encontremos en sus propuestas, no sólo un distanciamiento del *nuevo modelo,* sino los enlaces de su pintura con las búsquedas y logros del arte contemporáneo. La *propuesta reveroniana* hace hincapié en aspectos que la alejan de los tópicos, convirtiéndola en un *discurso alternativo* a las concepciones del *nuevo modelo.* Esta *propuesta,* tanto en sus formas sintácticas como en sus valores semánticos, opone al *paisajismo ontológico* del Círculo la configuración de una imagen, que partiendo de una recreación naturalista del mundo empírico, inicia un proceso investigativo sobre las posibilidades del lenguaje y comunicación de un *sistema icónico.* Con el fin de realizar esta búsqueda Reverón desarrolla su vida dentro de una actividad que tendrá visos de marginalidad. Su peculiar personalidad que lo aleja de la sociedad de su época, conviertiéndolo casi en un ermitaño, ha servido para interpretar su obra como reflejo de una personalidad alucinada, elevando a su pintura las claves interpretativas de un mítico y mesiánico mensaje. Alejándonos de estos planteamientos hay algunas consideraciones previas en el momento de abordar el análisis de sus pinturas. En primer lugar, hay que establecer el papel que desarrollan las distintas temáticas en la configuración de su propuesta. Alfredo Boulton divide la obra de Reverón en tres períodos básicos de acuerdo al predominio de un determinado color: Período Azul, Período Blanco, Período Sepia u Ocre. En cada uno de ellos se agruparían las distintas temáticas: paisaje, retrato, autorretrato, figuras, escenas de género. Esta división, ya clásica en los estudios sobre el artista, adolece, en mi opinión, de simplicidad así como de cierta insuficiencia a la hora de esclarecer satisfactoriamente las dudas surgidas.

Para nosotros el análisis de la obra de Armando Reverón debe discurrir no teniendo a la *división por períodos* como eje explicativo, sino realizando un estudio sistemático de las distintas temáticas, la manera como se expresan formalmente y el grado de valor semántico que el artista hace de ellas. En este tipo de análisis creemos que se deja al descubierto el complejo sistema de representación empleado, así como las relaciones existentes entre ellas, lo cual permite referirse a su obra como una unidad programática alternativa a las propuestas del *nuevo modelo.* Por ejemplo, paisajes y retratos, aún siendo dos temáticas bien diferenciadas en el conjunto de su obra, se articulan dentro de esta *propuesta alternativa* gracias al empleo de una intención similar de representación, que va desde el uso de soportes similares (cartón, lienzo, papel), hasta la presencia de iguales técnicas pictóricas. Paisaje y figura son parte de un mismo esquema icónico que aglutina intenciones a pesar de la diversidad de temas tocados.

5.— El paisaje en la pintura de Armando Reverón. Un análisis alternativo

En 1934 Reverón realiza su conocido *Paisaje Blanco*[14], obra del *Período Blanco* (1925-1937)[15]. La composición recoge las costas del *Litoral Central* cercano a Caracas, donde el artista junto con Juanita Mota, modelo y compañera, se instala definitivamente desde 1921 en el denominado *Castillete de «Las Quince Letras»*. Construcción, mitad castillo mitad bohío, que mandó realizar en su intención de aislarse del mundo[16]. En estas composiciones son frecuentes varios motivos. En primer lugar la representación de una *franja costera*. Un segundo motivo, doble en este caso, formado por el mar y el cielo que suelen fundirse, gracias a la técnica empleada sobre el soporte, en una ***unidad expresiva***. En otros casos mar y cielo son espacios divididos por una línea de horizonte que sirve para acentuar la horizontalidad de la composición y contrarrestar la verticalidad de los motivos vegetales. Estos forman parte de un tercer tipo de motivos. Aparecen representadas una serie de especies vegetales características de esta zona geográfica: palmeras, arbustos de playa y los conocidos «uveros», árboles frutales de playa. En *Paisaje Blanco* la distribución espacial se inspira básicamente en la empleada por el ***nuevo modelo****: la triple articulación*. Esta disposición en tres bandas es empleada por Reverón con algunas diferencias importantes, el ***nuevo modelo*** actúa como ***modelo*** *referencial*. El primer espacio, lo constituye la *franja costera*. El aspecto de espacio introductorio que poseía en las imágenes de Cabré se abandona, dando paso a una simple zona de asentamiento de los motivos vegetales. El segundo espacio, ocupado por el mar, sustituye a los motivos urbanos de las composiciones sobre el Valle de Caracas. El cielo ocupa el tercer espacio, y pierde la importancia asignada en los paisajes del Círculo.

El sistema de triple articulación pierde en las composiciones de Reverón las características de jerarquización tan notable en algunas de las obras de Manuel Cabré, ganando, a su vez, en carácter de unidad. Además esta alteración intencionada de la organización espacial del ***nuevo modelo***, constituye una *descodificación* de su significación como ***unidad expresiva***, estableciendo una nueva valoración dentro de un contexto estructural distinto. Estamos asistiendo al empleo de unidades *hipercodificadas*, es decir se acepta de una manera preestablecida un determinado y codificado «modo de ver» artísticamente el paisaje venezolano. Esta *hipercodificación icónica* toma al ***nuevo modelo*** como *objeto de recreación* y no directamente a la realidad empírica. Situación esta que coloca a la pintura de Armando Reverón lejos de los planteamientos puramente naturalistas de la pintura paisajística del siglo XIX, además que su pintura asume al ***nuevo modelo*** como modelo histórico artístico, en unos momentos en que éste se encuentra aún vigente. Dentro de estas características, los motivos vegetales son *formas estilizadas*

[14] *Armando Reverón.* Paisaje Blanco *(1934) (Oleo sobre tela. 62 × 80 cm. Firmado abajo derecha: Reverón. Colecc. Belén Clarisa Velutini).*

[15] *Las fechas corresponden a las facilitadas por Alfredo Boulton.*

[16] El Castillete de las Quince Letras *se encuentra situado en el litoral central cerca de la ciudad de La Guaira. Allí se traslada el artista a partir de 1921. Los fondos para su construcción fueron facilitados por su madre, así como el dinero recibido por la herencia de su abuela. La construcción recuerda a un castillo, aunque adaptado a las particularidades del clima tropical. El artista estuvo al mando directo de las obras, incluso trabajó en las mismas.*

que no aluden a su reconocimiento como formas dotadas de connotaciones ontológicas. En los paisajes de este artista, *las formas* quieren reconocerse a sí mismas, lo verosímil no pretende ser verdad irrefutable, en tanto que posibilidad creíble. *La forma* sugiere, nunca define tal y como sucede en el *modelo referente: el nuevo modelo.* El paisaje es organizado bajo aspectos de credibilidad formal, la «artificialidad» es, en este caso, signo de capacidad creativa. El dato empírico deja de ser relevante, la información descriptiva de la imagen pasa a segundo término. La imagen informa sobre su propia génesis, su gestación y definición como imagen artística, sobre la manera en que los elementos se combinan para su representación.

Llegado a este punto del análisis, es lícito preguntarse por la importancia del tema en la obra de Reverón. ¿Cuál es su significación? Creo que es un artista que pretende realizar una recreación del mundo como meta de su arte. Su originalidad, por el contrario, reside en su trascender desde esta «recreación» formal de la realidad tangible en pos de una creación original: la creación de un mundo de las imágenes. Mundo que no pretende ser, ni un efecto virtual ni una interpretación ontológica y trascendental del mundo real. En su lugar, una alternativa válida como investigación continua de la imagen y un instrumento de conocimiento. En este caso su pintura permite dos niveles de acercamiento. El primero concibe la imagen de este artista como el producto de una creación, de una interpretación naturalista y da como resultado «otra consideración del mundo». Este sería el planteamiento dominante, hasta ahora, dentro de la investigación sobre el tema. El segundo nivel de interpretación señalado considera la pintura de Armando Reverón como un laboratorio de investigaciones plásticas, posibilitando, de esta manera, la creación de un lenguaje icónico de dimensiones universales. Uno de los elementos, quizás uno de los más importantes, que contribuye a establecer esta posibilidad, lo constituye el color. En sus obras éste aparece como un elemento expresivo que se desarrolla de acuerdo a distintas intenciones a lo largo de la evolución de su pintura. En las telas del llamado *Período Azul,* las intenciones entran en relación con posturas cercanas al *Art Nouveau* y el *Simbolismo*[17]. Pero será en los *Períodos Blanco* y *Sepia,* donde adquiera connotaciones particulares que lo alejen de sus valoraciones naturales acercándolo a posiciones de mayor fuerza intelectual. Es decir, las formas adquieren tonos y coloraciones que no van a responder a un intento de acercamiento, de *similitud* con las formas percibidas en el entorno natural. Así, los motivos vegetales pierden a través del color su semejanza con la realidad empírica. En su lugar, Reverón emplea en su construcción concepciones de cierto carácter determinista: «la luz del trópico destruye los contornos, los matices, desaparecen las formas». Esta concepción que sirve para que los artistas del *nuevo modelo* empleen la luz como un elemento definitivo en la determinación del paisaje venezolano, será en Reverón la excusa necesaria para emprender el desarrollo de un estudio de sus posibilidades de expresión como elemento plástico capaz de sugerir formas y espacios no naturalistas.

En *Paisaje Blanco,* el blanco actúa sugiriendo formas que pueden recordar palme-

[17] *De este período son obras como:* Mujeres en la cueva *(1919) (Oleo sobre tela 104 × 157 cm. Colecc. Sr. Alfredo Boulton);* Paisaje de Maiquetía *(1920) (Oleo sobre madera 23 × 31 cm. Colecc. Sra. Patricia Pheps de Cisneros).*

ras, uveros y demás tipos de especies. Pero también sirven como propiciador de espacios: la mancha blanca da idea de espacio ocupado por el celaje, mientras el color del soporte se relaciona al espacio ocupado por el mar. Forma y volumen sólo son valores sugeridos, lo suficiente como para que un observador que posee un código de reconocimiento convencional desarrolle ante la vista de esta imagen un sistema de asociaciones, que si en la mayoría de los casos tendrá su referente en el mundo empírico, existe también la posibilidad de que sus imágenes anteriores sean los propios referentes.

Esta manera singular en el empleo del color, hace de la obra de este artista uno de los hitos contemporáneos de la historia de la pintura venezolana. Representa al artista que encuentra en el color las bases de su dibujo: es el rasgo dibujístico el que establece *el qué* y *el cómo* de lo que percibimos en las imágenes.

Puesta de sol o paisaje (1944) [18], es un ejemplo de las posibilidades del material en la obra de Armando Reverón. En su intento continuado de exploración por el ámbito de la imagen, encuentra en el soporte cualidades plásticas no experimentadas en la pintura venezolana. Ya hemos visto, en el ejemplo anterior, cómo la coloración que se da al soporte influye a la hora de emprender una construcción de la imagen. En esta obra, el soporte deja de ser definitivamente una superficie aséptica y neutral transformándose en un elemento activo en la creación artística. El fondo crudo, sin sufrir casi ninguna alteración, vuelve a ser, una vez más, prueba de ese afán explorador de nuevas posibilidades plásticas que es el arte de Armando Reverón. Dentro de la monocromía de esta obra —la coloración ocre domina— el blanco aparece en algunas ocasiones y actúa como mancha que reafirma la presencia espacial del mar o del cielo, según las características señaladas para el color. El artista no se sirve ya del *nuevo modelo* como *modelo* en cuanto al color, es ahora las obras contenidas dentro del *Período Blanco* quienes realizan esta función, estableciendo así *unidades codificadas:* mar = blanco, cielo = blanco, sepia = motivos vegetales. Nunca como en estas obras el convencionalismo estuvo más presente en su obra, y nunca obtuvo mejores resultados. El acto de pintar Reverón lo transforma en la manipulación consciente de cada uno de los elementos que intervienen en las composiciones. Espacios, formas, colores, volúmenes surgen de la relación que, tanto el dibujo como el color, mantienen con el soporte. La imagen se define como una respuesta alternativa, compuesta de signos icónicos que no refieren a objetos del mundo exterior, sino que dan continuidad a un léxico configurado por signos icónicos, en un proceso de continuas referencias. Ningún pintor venezolano de su tiempo ha llegado tan lejos en la búsqueda de un lenguaje plástico de carácter universal.

Antonio de Pedro

[18] *Armando Reverón.* Puesta de sol *(1944) (Oleo sobre tela 60 × 72 cm. Colecc. Sr. Miguel Alfonso Ravard).*

LECTURAS

Pedro Salinas. Cartas de amor a Margarita, 1912-1915

I

Debemos empezar dando las gracias a Solita Salinas de Marichal por la edición de 104 cartas hecha con gran cariño y cuidado. Don Pedro escribió a Margarita 600 cartas que aún se conservan, ya se comprenderá con qué anhelo esperamos las restantes. Justificadísima ansia como se verá enseguida.

Pedro está lleno de vida, de curiosidad y proyectos y deseos por conocer todo, por saber. Margarita aparece como una joven dulce, bondadosa, inteligente y sensible. Sobre un fondo de amor desbordado, aparece también el poeta no sólo cortejando, sino acercándose a Margarita, dispuesto siempre a estar a su lado y entrando en un círculo espiritual, donde ideas y lecturas y sentimientos, lejos de imponerse, se comparten.

Es natural que principal y primordialmente se hable de amor y el deseo de realizar pronto el matrimonio. El noviazgo duró desde el 4 de septiembre de 1912 hasta el 29 de diciembre de 1915, la boda tuvo lugar en Argel. Se veían solamente en Santa Pola los veranos. Esto explica la larga y constante correspondencia de Madrid o París a Argel.

Solita nos dice, «La selección de estas cartas (las 104) se ha hecho siguiendo un dual criterio: se han escogido las que ofrecían mayor interés para la biografía literaria de su autor y para la historia de la literatura española». Solita lo ha hecho muy bien y tiene completa razón en lo que afirma.

Alianza Editorial ha compuesto un libro precioso desde la portada hasta el final. Es claro que en un epistolario amoroso no cabía presentar un Indice de nombres, de versos y de títulos. Pero sobra todo junto a las excelentes notas de la editora, cuando se ofrezcan las 600 cartas, ese Indice no puede faltar y además deben añadirse las numerosas notas que hagan falta.

Salinas ama todo, desde el paisaje de Castilla hasta los jardines de Francia y los españoles. Siente profunda, apasionadamente la música, la pintura, la escultura y, cómo no, la poesía. Si da largas caminatas por la sierra, también goza en la ciudad.

Luna, mar, sueños y además Juan Ramón Jiménez, del cual fue muy amigo, admirando sus versos que cita con frecuencia. También admira a Rubén Darío a quien le dedicará andando el tiempo en EE.UU. todo un libro como hará más tarde con Jorge Manrique, pero no se puede olvidar a Antonio Machado. Es severo pero justo: «Marquina es un buen poeta, sí; es decir, era. Hoy su talento se gasta en hacer malos dramas históricos que le dan bastante dinero y bastante gloria fácil y burguesa». En la misma carta LX cita a Unamuno, entusiasmado con su personalidad, su voz y su valor cívico.

Como habla poco de política es interesante oírle decir: «Ese hombre» que Unamuno cita tanto es Romanones, el más poderoso y más funesto político español. En la página 64 hace esta declaración: «He soñado siempre con una mujer como tú, recogida y sencilla, que sepa mirar más hacia sí misma que hacia el mundo».

Santa Teresa y San Juan de la Cruz son sus autores clásicos preferidos. En la página 250, escribe con mucha gracia: «No sé por qué las palabras de este hombre (J.R.J.) que tanto entiende de finuras espirituales y tan poco o nada de realidades materiales...» le alentaron y dieron confianza, por eso comunica a Margarita, «voy a comenzar a ganar mi vida».

II

Al lector le será muy fácil identificarse con el poeta. Por eso mismo quiero espigar en el epistolario todos los datos que nos dan la imagen de un ser excepcional y ayudar a que esa imagen surja por sí sola. Las cartas siguen la numeración romana y las cifras árabes indican las páginas del libro.

Lo mejor es empezar enseguida, VIII, 48. Poesía «¡No podrás saber nada, sauce triste!» Así, habla su corazón del río, una poesía sobre una emoción que sintió en Sevilla.

IX, 52. Una vista del mar en una película —Nacía gris la luna—, y Beethoven lloraba, verso de J.R.J. Ayer estuve hablando con el poeta. Mi alma tiene sed de amor y de cariño. Y se refiere al poeta, que ha sufrido mucho, no ha encontrado aún la mujer. Unica mujer.

X, 55. «La clara voz de seda y de oro de la amada», J.R.J. Sueña con una casa con un jardín, con nada hueco, ni falso, ni sonoro.

XI, 57. «Belleza del alma y el cuerpo», La flor que me mandabas, me dieron alas al corazón [V. *Las mocedades del Cid,* verso 98]. Haré muchos versos, te los diré al oído; no hay influencia de Bécquer, sino su diferencia.

XIII. Amo las ciudades, 63; «no he amado nunca lo hueco, lo sonoro, lo superficial», 64; «poemas demasiado puros para ser escritos», 65.

XIV. Soy un eterno sensitivo, un incorregible sentimental, contigo, contigo, contigo... En una casa donde sólo se oigan tu voz y risa, donde sólo se mueva tu figura —sería mi alma algo tan sumiso, tan pasiva como un espejo, donde sólo tú te reflejaras, y así todo en mí sería como si fuese en ti, y mi alma clara para todo lo que tú pusieses en ella, 60, 67.

XV, 70, 1. «Que nuestra vida sea un himno cotidiano» «porque desde la altura no se acierta / a ver las claridades de lo hondo» «Sino vivir la hora que sentimos / llena de ayer y de hoy y de mañana» «Todo lumbre y activo, nada inerte / todo vibrante e iluminado, todo vivo.»

XVIII. «He procurado que el romance sea sencillo y claro», 76.

XXI. «Ayer estuve con J.R.J., me dio el libro suyo que va a publicarse enseguida: *Laberinto.* Tiene versos hermosísimos». Qué vaguedad ensoñadora tienen estos versos. «Hay otra parte del libro que se llama *Olor de jazmines,* 83, 4; Verlaine soñaba, yo he soñado siempre en un mujer ''qui m' aime et me comprende''», 85.

XXIII. «Tu juicio sobre La Gándara es muy exacto; es un pintor fino y delicado, pero con cierta frialdad de visión y de procedimiento», 91.

XXIV. «Arte honrado, arte que responda a un momento vivido, pero no por eso arte prosaico, arte realista, no, sino idealista que extraiga de cada momento de la vida su íntima esencia espiritual, que es la verdadera», 93.

XXV. «No sabes lo que me agrada que te guste tanto el *Cántico espiritual.* Para mí es una de las piezas primeras, sino acaso la primera, en castellano. Es todo amor, pero un amor tan humano, tan real, y al mismo tiempo tan puro, tan limpio, que es un modelo de la poesía amorosa», 95.

XXXI. Cita a J.R.J.: «Las noches de luna tienen / una lumbre de azucena / que inunda de paz el alma / y de ensueño la tristeza», 107. Cita a Góngora: «Oh bien aventurado...», 106.

XXXIV. J.R.J.: «que dulce es poder tener / un jardín que nos consuele...», 111.

XXXVI. Irá a la Opera. Piensa ir bastante a Toledo, Avila, Segovia, etc.

Lo que hace: «Tres días a la semana tengo de 2 1/2 a 4 clase de historia del arte.» Luego va al Ateneo, estudia, escribe, charla con los amigos, oye alguna conferencia. Paseos por El Retiro y el viejo Madrid en las noches de luna. Los domingos va al Museo del Prado. No va al teatro porque le aburre el género chico, 116, 117 y una nota de Solita muy interesante [Un día de P.S.].

XXXVIII. «Ayer el día en Aranjuez, un día hermoso, triste, gris. Y en este aire y este cielo tan finos, tan elegantes de Castilla, en esta señorial luz gris, los árboles y los jardines de Aranjuez tenían más noble y bello aire. Era de una sobria y fina belleza castellana. Es la elegancia de Francia, junto a la melancólica severidad de España.» Homenaje a Azorín, unas 50 personas y ahí estaban Ortega y Gasset, Baroja, versos de J.R.J. y Antonio Machado, 120 [Paisaje y reunión literaria para festejar a Azorín].

XL. «Una de las cosas que más me gustará será contarte "cómo he sentido yo en mi alma nacer el instinto poético, cómo me ha servido, y qué calor le doy en mi vida".» «Es la eterna lucha entre el pensamiento y la acción, lo externo y lo interior.» Y se repite la diferencia con Bécquer, «he sentido dentro de mí una cosa que no acierto a decir, y que sólo espero poder decir algún día ¿sabes cómo? a tu oído, a tu alma, con tu corazón junto al mío». «Tú [Margarita] me revelarás mi propia alma, que se revela queriéndote.», «pero lo mejor de mi vida no se escribirá, nacerá por ti». «Si ya quiero ser poeta ya sabes tú para qué es, para dejar fijo algo de lo que nuestra vida sea, de lo que mi alma que es tu alma sea.», 124, 125, 126.

XLI. «Hay hoy en España como en Francia, una renovación de las letras (y cita a Paul Claudel, André Gide y André Suarés).» «La poesía española de hoy ha llegado con Rubén Darío, con J.R.J. y con Antonio Machado a nobles cimas. Pero los poetas jóvenes ya no podemos seguir ese camino, y buscamos formas nuevas para nuestros pensamientos. Esta tendencia nuestra novísima tendrá mucho que luchar: todavía no se ha iniciado realmente, pues no se ha publicado ningún libro de este sentido, y sólo algunos amigos que nos conocemos sabemos que esto no es un gusto particular, sino una tendencia común y una necesidad colectiva», [esta carta es de 1914 en que se nos dice el

comienzo de 1927 y la intención de crear una revista]. Nota de Solita de interés, 128.

XLVI y XLVIII. Poesías de Salinas.

XLIX. La muerte de Fortún. El dolor y la muerte, 144. L, p. 145, 6. El dolor del entierro. No es la pena propia de la desgracia, es todo el cúmulo de formalismos, de indelicadezas, de lugares comunes que rodean el hecho. Porque hay algo más penoso que esto, para mí, y son las *fiestas* de boda.

LII. «Y así no soy al amarte más que una perfección tuya, y tú una perfección mía.», «es preciso exaltar los hechos diarios, abrir a cada cosa una ventana de infinito, y de ese modo dar a la vida un margen de trascendencia superior.», 150.

LIII. «La casi segura declaración de guerra de Turquía me preocupaban», 151; «lo que me han preocupado a mí en mi vida, esas cosas de la vida futura, de la muerte y de la eternidad». Mi idea fija: ¡no pasar, quedarme, dejar algo de mí! Toda la vida futura está en nuestras manos. Vivimos de lo que nos precede, es decir, de lo que parece nuestro. ¿Cuál es pues, el camino de no morir? Uno solo: dar la máxima eficacia, el mayor alcance a nuestra vida, de modo que haya algo que no acabe en nosotros, que trascienda de nosotros, y valga más que nunca. Miro a todo el futuro lleno de fe y de esperanza... yo realizaré la obra más o menos pequeña, que me haga digno de la vida de hoy y acaso un poco de vida futura. Eso es *ganarse la vida* (sic), creo yo, ve pues [Margarita] en donde veo yo la inmortalidad, no es una divinidad que nos conserve, sino en nuestro impulso interior. Si éste es grande y persistente, influimos de tal modo en la vida, que fijo quedará nuestro anhelo. Dar a la vida un sentido y un alcance trascendentes, amándola en todo momento a lo largo de ella y no abandonándose a la ligereza pasiva, 152.

LIV. Esta carta es una de las más interesantes: Verhaeren, la Sierra, el verdadero campo, pinos de un verde profundo y álamos maravillosos todos de color de oro y cobre; y sigue, Al principio del paseo no leí, luego abrí el libro de Verhaeren y leí el poema que se llama *La joie*. Cómo lee el poeta sintiendo. [La nota de Solita es interesante, 153, 154.]

LV. «El antipático Proust», 155. Pero este adjetivo debe confrontarse con *El defensor,* páginas 66 y 75. En el mismo *Defensor,* páginas 75-78, un estudio finísimo de Rubens y Vermeer.

LVIII. Ortega: Soria es mejor que París trabajando. «Lo que sucede es que Ortega está educado en Alemania y tiene sobre el modo de estudiar y sobre las disciplinas francesas, una idea un poco alemana, es decir, depresiva; no hay duda que saben estudiar mejor en Alemania que en Francia, pero hay que pensar que lo peor de todo, por desgracia, es lo español, y por tanto que la Universidad francesa es para los españoles excelente.», 162; «no hubo uno solo que diese la razón a Ortega». Dice P.S.: yo, claro, estimo en mucho su opinión [de Ortega], pero no estimo en menos la opinión de personas que conocen cómo se estudia en Francia, como Canedo, Vegue, etc. «Y luego olvida Ortega todo lo que hay en París fuera de la Universidad, esa maravillosa red de valores artísticos del pasado y de hoy, sus museos, conciertos, revistas, hasta en las calles mismas. Hay que tener en cuenta que él no ha vivido en París.» [Todo esto me parece exacto, pero S. no había vivido en Alemania, en uno de los momentos más fecundos de la ciencia y de las letras, de la música y de las artes plásticas.] «Por lo demás

ya es cosa vista que la opinión de Ortega no es sobre esto tan sólida como sobre las demás cosas.», 163. Nota muy interesante de Solita.

LIX. (Jura de banderas por los soldados) Una fiesta exterior de simulación de fuerza y civilización, pero en el fondo, nada; malos soldados y pocos aeroplanos; y detrás de eso, nada, ni industria, ni arte, ni ideas, en fin, una simulación de civilización, ¡Dios mío!, que me voy a poner pesimista, no quiero, basta. Es preferible conservar el recuerdo pintoresco de la fiesta y no mancharlo de recuerdos amargos, 165.

LX. Marquina es un buen poeta, sí; es decir, lo era. Hoy su talento se gasta en hacer malos dramas históricos que le dan bastante dinero y bastante gloria fácil y burguesa. Pero a pesar de esto tiene dos o tres hermosos tomos de poesías. Pero es, sin duda, un buen poeta, y acaso se le puede colocar junto a Machado y a Jiménez, pero así en ese orden, Marquina el último, 166-7. «Solemnidad en el Ateneo. Ha venido a Madrid Unamuno, a contar su destitución... ¡Si vieras qué clara se ve la personalidad de Unamuno, oyéndole hablar! Su independencia, su fuerza, su honradez espirituales se desprenden no sólo de lo que dice sino de su tipo, de sus gestos, de todo él: impone su palabra en el auditorio como sellos de acero. "Ese hombre" que U. cita tanto es Romanones, el más poderoso y más funesto político español.», 167.

LXI. (Citando a Verhaeren) «El que se contenta con lo que tiene, no aspira a más: ya no vive. Cada día debemos tener un anhelo nuevo... ¿Quién diría que la Naturaleza en un día de abril es toda inquietud? Parece lo contrario, es serenidad y calma, y sin embargo todo en ella trabaja para la nueva primavera. Y eso nos da la prueba de que la serenidad y la inquietud vital, activa, son hermanas.», 169.

LXIII. (La segunda vez en París. La primera en 1911) Ya en París lo primero que nos dice: este París no es el de hace tres años y luego: «He andado por casi todo París. La visita a M. Martinenche». «En el metro, una afluencia de gente extraordinaria... Las gentes todas seguras del triunfo final: yo también tengo cada vez más esa confianza... En fin, hay yo no sé qué en el aire que habla de fe y de confianza en la victoria merecida.» También un encuentro sorprendente (André Spire) y «hablan de la poesía francesa y de la española», 172.

LXIV. «París continúa desarrollando ante mí su maravilloso espectáculo. La Sorbona, la biblioteca le entusiasma. Notre-Dame, el jardín de Luxemburgo». «Está todo lleno de sugestiones este París. Es una ciudad tipo.», 173-4.

LXV. Concierto en Salle Gaveau. La Sinfonía en Re de Franck. Es una carta preciosa, en plena guerra, «el mundo atravesaba un gran momento». Nada de hueco patriotismo. Y en medio de tanto dolor un canto a su Margarita, su esposa.

LXVI. Jardines, arte oriental. «Si nosotros tuviésemos que vivir con ese arte nos moriríamos, no nos basta.» «Ya sabes lo que ha influido el arte japonés en el arte moderno.»

LXVII. Habla de Corpus Barga, Gómez de la Serna, Vegue y Galdoni y además Cassou y sobre todo Mathilde Pomès. La carta LXVIII es un desbordamiento de amor.

LXIX. Carta con poesía. Sobre el románico y el gótico. Las iglesias románicas de los pueblos tienen un encanto indefinible. Preciosa glosa sobre los cuartetos de Beethoven y sus sinfonías hermosas todas, «pero más amplias, más grandiosas, las sinfonías, aunque en algunos cuartetos el sentimiento sea más hondo». Así en algunas ermitas ro-

mánticas se siente una emoción tan pura o más que ante una cateral gótica, 1986-7.

LXX. «El tiempo es fastidioso... pero París está hermoso de todos modos». Sus clases, explica Fernán González y otro día Larra que es interesantísimo. La guerra vista desde Italia y España, Unamuno y Azorín del lado de los aliados. Trabaja, todos los días latín, alemán e inglés, traduce *The Vicar of Wakefield.*

LXXI. «El amor es vida, acción, movimiento, novedad en cada minuto». «¡O rinovarse o morire! Tiene razón el poeta italiano: no renovarse, no ser cada día uno mismo y más nuevo, abandonarse a la costumbre como a cómodo asiento, es morir.», 190. «''Llama del amor vivo'' llamaba a su amor el Santo Juan. Y la imagen era bien clara: llama viva que en cuanto deja de ser alimentada, es decir, renovada, viene a morir.» «Hay en el libro de Verhaeren toda una llama de amor vivo, y ese amor consciente y apasionado a la vez, es la atracción del libro *Les heures claires.»* Nada de misticismo, del libro de San Juan dice, es una lección de amor puro y vivo, 191.

«La ventaja que nosotros los españoles llevamos a los franceses: aquí, yo veo bien como todo es amanerado, de costumbre, en la vida social.» «Se repiten de unos a otros ideas y sentimientos, y así la vida se hace costumbre... En España todo es más violento, más impulsivo: claro es que esto es un defecto y una ventaja; pero en el terreno de los sentimientos la costumbre siempre es mala; no en el de las ideas en que es un poderoso medio de cultura. La educación intelectual necesita la costumbre, es decir, la herencia, la tradición para formarse, porque, si no, se dan estos casos de cultura *adámica.»*, 191.

La carta LXXII, interesantísima, es un manifiesto. «Victor Hugo, echa abajo a Boileau y a las reglas, renueva el lenguaje poético. Hugo puede gustarnos más o menos, pero no se puede negar que es el creador de todo el lenguaje poético del siglo XIX y después de él sigue luego todo el siglo XIX, ese maravilloso esfuerzo del espíritu francés, para romper todas las convenciones poéticas y decir la verdad poética; Verlaine, Banville, Baudelaire, Verhaeren han que demostrado suficientemente que el lenguaje poético es sencillamente el lenguaje puesto al servicio de la poesía, ni más ni menos: no puesto al servicio de las reglas, ni de la rima, ni de esos valores artificiales, sino al servicio de la expresión poética. Verso que suene bien y tenga emoción será siempre bueno, pese a quien pese... no hay que clasificarse ni con la rima ni contra la rima, sino por la expresión poética... cuando un artista es verdaderamente grande toda su habilidad técnica es inconsciente, mandato de la voz interior, y se funde de tal modo con la esencia, sentimos la belleza que dice. Mis ideas en este punto son muy radicales... La libertad de expresar lo que se tiene en el alma, es la más sagrada de todas.», 192, 93, 94. [Solita ha puesto una nota, que creo casi que Salinas estaría de acuerdo.]

LXXIII, 195. «Una persona que se interesa por la estética tiene que tener en cuenta no sólo los tratados filosóficos, sino las memorias y notas personales de los grandes artistas y además de estas dos cosas en los dos extremos, hay en medio una multitud de escritos que entran también en parte en el campo de la estética y es la crítica literaria.» Luego cita a los versolibristas y a Benedetto Croce, su historia de la estética

LXXIV. La sociedad, la «haute bourgeoisie». Poesía. «De este modo rehabilito mi ''journée'', y me hago perdonar de ti estas forzadas horas de mundo, ''malgré moi''.» En la poesía se habla de la guerra.

LXXV, 200; sobre los niños: tránsito entre la naturaleza y el hombre.

LXXVIII. Se habla de Ortega y de la revista *España* que él dirige.

LXXIX. «En nuestras acciones, en nuestros pensamientos, en nuestras palabras nos definimos, nos precisamos, nos creamos en cierto modo a nosotros mismos, es como mi posibilidad de definirme, de formarme a mí mismo, de irme viendo, y todo esto sin límites... siento en mí infinitas palabras. Ahora comienzo a definirme, a formarme, a formar lo que pudiera llamar mi marco, mi envoltura espiritual y en las palabras que te he dicho desde que te quiero, me veo a mí mismo, me conozco: ése soy yo.», «como se contiene el agua dentro de un cristal puro, así nos encontramos en nuestras palabras; y yo me veo a mí mismo en ese cristal del que te hablo, me veo con todos mis defectos y mis cualidades. Hablarte, ¡Hablarte siempre! Es vivir siempre, y yo, no dejo tras de mí más traza que ésta de mis palabras a ti... las palabras son signo, muestra, señal mínima de la vida interior.», «muchas veces no importa que tus labios no se muevan: un diálogo íntimo y mudo, vibra detrás de los labios cerrados.», 210.

LXXX. Todas las cartas son interesantísimas y la 80 especialmente. «Yo me propongo (si esto es posible) fijar el carácter del romanticismo español en diferencia con los demás y lo que tenga de bueno o de malo, más de esto último probablemente, pues fue un conocimiento literario reflejo, y formado todo de Francia e Inglaterra...», 211. Todas las biografías están llenas de nombres alemanes, y en cuanto a crítica, historia e investigación han trabajado enormemente. «¡Lástima que todo haya venido a parar a tan desastroso militarismo; esto les ha perdido!», «cómo noto ahora las deficiencias de la enseñanza española», «hay algo por encima de la guerra, y es sus valores espirituales», «mira cómo me he alejado de mis estudios y he venido a la guerra. El ambiente de guerra le gana a uno.», 212, 13.

LXXXI. Es una carta íntima y referida toda ella a Margarita. La LXXXII tiene el mismo tono pero con otro matiz. «Sólo a tu razón, a tu inteligencia quiero hablar.», 216. «Hacerte ver que en el esfuerzo de cada día está la realización del siguiente, y que mientras sintamos el alma llena de esfuerzos no debemos dudar de ninguna realización.», 217.

LXXXIII, también referida a Margarita. [Es una lástima no saber lo que ha pasado a Margarita.]

LXXXIV, también referida a Margarita, pero en esas cartas destinadas a la persona amada hay, siempre un cúmulo de pensamiento, sentimiento, de inteligencia. En la carta siguiente, LXXXV, una poesía intensamente apasionada de gran elevación, por eso en la LXXXVI dice: «Yo me siento vivir tanto como cuando mis sentimientos y mis ideas han alcanzado todo su desarrollo y plena actividad». «Así, ando yo por la ciudad a caza de impresiones agradables, y para descansar y para continuar a la vez lo que en la biblioteca hacía, mirar los niños, las piedras hermosas...» «La vida es una conquista, es algo hermosísimo por lo cual debemos trabajar para hacernos dignos de ella: no es sólo un don del cielo, es una conquista del hombre.»

LXXXVII. «Es decir, que el ser más fuerte y más bello será aquel más rico en reacciones y por eso Goethe, que comprendió casi todo, es tan grande, y Voltaire, que se negó a comprender toda una serie de cosas, es mucho menos grande.», 230. «Cada día te quiero más, y te respeto más, es decir, comprendo tus cualidades, aunque no por eso

deje de *aconsejarte y dirigirte»* (subrayado por mí), 231; «hay que vivir con toda la vida, es decir, poner todo el interés de la vida en la lectura, en la música, en el arte, en todo lo que es digno de merecer este interés. No separar, no crear diferencias, sino reunir en el alma todas las actividades, para en ellas servir la noble causa de la vida.», 231.

LXXXVIII. «A veces una palabra, una frase nos recuerda mejor que toda una descripción un período de la vida.» Sobre la Comédie Française, Molière y salen a relucir Racine, Corneille. También Shakespeare y *Les jeux de l'amour et du hasard* de Marivaux, una comedia de la cual lo más bonito es el título. Califica así a Molière, el fuerte y humano. Luego sobre el gusto francés.

LXXXIX. «La creación de una poesía».

XC. Sobre la Schola chantorum (d'Indy, Cesar Franck) Bach. El órgano es un instrumento tan dulce, tan tierno y tan profundo y elevado a la vez. La idea de la belleza y de la fuerza que lleva en sí. La adolescencia. El David de Verrochio lo miro como una alegoría de la adolescencia. Lo que tiene de hermoso la vida, una integración y una superación constante de sí misma. El hombre formado ya mayor es más perfecto que ninguno si ha sabido no arrojar la cualidad más pura de sus edades anteriores: somos uno y muchos a la vez, y no debemos nunca matar a nuestros anteriores. Nada se debe abandonar, ni renunciar.

XCI. Acaso sea la idea poética lo esencial en poesía. Maragall. En el mundo hay muy pocos poetas y muchos hacedores de versos. Banville, Gautier no son en cierto modo sino continuadores de Hugo. Pero viene un gran poeta, Verlaine ya *ve* de otro modo, *siente y dice* de otro modo. El poeta fácil. Yo nunca lo he sido ni lo seré así. Cita una serie de nombres. Luego habla de la escuela prerrafaelita. Los mató la teoría, la idea a priori les quitó espontaneidad de pintores, 238, 39.

XCII. El campo de Alicante. Diez y media de la noche: los bomberos previenen a los parisienses, haciendo notar la trompeta que hay zeppelín a la vista. París se apaga completamente, en la sombra la silueta de Notre Dame se ve clara y serena. Martes, mañana la alarma de noche fue excesiva. Resulta que se han quedado los buenos zeppelines a 40 kilómetros de París, 240, 41, 42.

XCIII. Estoy muy contento de verme aquí, de conocer la vida cara a cara... Me preparo a estudiar, a empezar la vida seriamente.

XCIV. Carta que nos muestra la emoción positiva de un aspecto de la guerra, el sentido humano y moral e inmediatamente «una emoción que sólo ahora en el siglo XX, en día de guerra, se puede tener. Es espléndido verdaderamente todo esto. He tenido esta noche una sensación no precisamente de guerra, pero sí de la audacia, del esfuerzo, de la fuerza que el hombre ha llegado a desplegar». *La Iliada,* un canto a una guerra primitiva, donde los dioses volaban sobre los combatientes. ¿Cuál es el mejor, el hombre aquél o éste? ¿Cuál tenía más sentido de la vida? «No quiero estropearte [Margarita] con comentarios, mi pura emoción.»

XCV. «Acabo de venir de Chartres. Después de cinco meses en París, he visto el verdadero campo. Una vuelta al hondo poder de la naturaleza. Además, otras impresiones del todo distintas: la guerra. Daba pena, pero no una pena sentimental y plañidera,

no, sino grave y profunda. La catedral es una pequeña y fina iglesia gótica. Las esculturas admirables. Algo excepcional: las vidrieras, es una colección del XII y del XIII maravillosas.», 248, 49.

La lectura de estas cartas es una introducción preciosa para entender al poeta y penetrar en su mundo.

Joaquín Casalduero

Agonía del «Agonista»

Con independencia del dolor generalizado, la sangre y la muerte, toda guerra es maniqueísta desde la conceptuación individual de cada bando y, si es guerra civil (sin perjuicio de que todas las guerras sean civiles), la distribución de buenos y malos alcanza caracteres de absoluta insensatez y fanatismo, por lo que interesa constatar ahora que no siempre la pertenencia a una u otra bandería posee las connotaciones elementales y groseras que el impacto de la escisión fratricida ejerce sobre los elementos en juego (más bien sobre el aquelarre) y que con relativa frecuencia la voluntariedad ideológica íntima de las adscripciones no es absolutamente significante respecto a la posición oficial que, al menos en los primeros momentos de turbiedad e inocencia, trasciende de determinados grupos e individuos, cuyas convicciones a veces no ofrecen la menor duda y son coherentes con su actitud y otras veces requieren el despliegue de toda clase de consideraciones y ahondamientos.

Tal es el caso de don Miguel de Unamuno y su apoyo inicial a lo que más tarde se convertiría (el reconocimiento de su verdadera naturaleza no pudo ser inmediato) en un devastador alzamiento armado contra la legitimidad del gobierno republicano español para desembocar en la guerra civil de la que aún colean los actos conmemorativos del cincuenta aniversario de su iniciación y en la consiguiente y larga dictadura que instauró.

Y este ajuste profundo de posiciones es la primera virtud del estudio dedicado por Luciano González Egido a las circunstancias personales y políticas —luego filosóficas, humanistas y necrológicas— en las que se desenvolvió Unamuno en su amada Salamanca

de adopción durante los meses dramáticos y cruciales que siguieron al desdichado pronunciamiento militar: *Agonizar en Salamanca*[1].

Se valora aquí el esfuerzo del autor por congregar los aspectos tanto biográficos, anecdóticos y cotidianos como intelectuales y de cuerpo de doctrina, y el marco social urbano salmantino, que definen emotivamente el último semestre de vida de Unamuno (la acotación cronológica no restringe la amplitud analítica) asaltado por la triple conmoción interaccionada de la vejez, la guerra civil y una consecuente y profunda crisis política y cultural, a la que sólo pone fin la muerte súbita por causas naturales (se quiere decir sin que lo llevaran al paredón de fusilamiento) el día 31 de diciembre de 1936, con setenta y dos años y durante la charla tensa con un visitante amigo de su casa de la calle Bordadores, 4, tarde helada, en la que el viejo rector vitalicio (depuesto) de la Universidad de Salamanca inclinó la cabeza sobre el pecho, junto al brasero de la mesa camilla, y murió tras proferir una de sus frases esenciales sobre Dios y España, relativa a una especie de cataclismo regeneracionista que la fe religiosa tenía que operar: Dios no podía abandonar a España, que se salvaría porque tenía que salvarse.

Conviene observar las razones por las que el trabajo de González Egido puede considerarse ambicioso y logrado en su mayor parte, y éstas se refieren a la armoniosa articulación de las diversas disciplinas o géneros literarios —biografía, historia, crítica— que intervienen en el plan general y que se traducen por el impacto político de la guerra (presto manchado de sangre, encarcelamientos, ejecuciones sumarias), el ineludible compromiso de Unamuno y el trasfondo de su filosofía, todo ello en el marco de una Salamanca monumental, renacentista, académica, ascéticamente hogareña, provinciana, y símbolo de la castellanía y de la unidad nacional (fracturada), una Salamanca repentinamente entretejida de microcosmos y graves confluencias.

La disposición de los materiales no está exenta de talento narrativo, es decir, que a la teorética de las ideas unamunianas se mezcla con acierto y deliberadamente la expectativa dramática natural de los hechos, y el conjunto ofrece grandes posibilidades emocionales y didácticas al que apenas perjudica un cierto agobio y reiteración en el entrelazamiento de las oraciones.

Podemos recapitular abruptamente el hilo biográfico y doctrinario. El autor de *La agonía del cristianismo*, que siempre creyó, por cierto, en la necesidad de la *guerra civil*, pero de una guerra civil sin armas, naturalmente, una guerra civil de ideas y confrontación de pensamiento y tensiones humanísticas, estaba desencantado de la República y en contra de su orientación popular (devenida en populachera), así como de la amenaza de una revolución marxista en el seno de la sociedad española, de la masificación y el peligro de despoblar las propiedades del individualismo y la intimidad conflictuada del yo. Aceptó la rebelión militar en la creencia (luego ingenua) de que no trataba de abatir la República, sino de rectificar su trayectoria para defender y salvar «la civilización occidental, la civilización cristiana». Estos conceptos, de uso estragante en la verbosidad propagandística de los rebeldes, fueron en realidad tomados y tergiversados del propio vocabulario unamuniano. El ideal regenerativo le hizo formar parte como con-

[1] *Luciano González Egido:* Agonizar en Salamanca. Unamuno (julio-diciembre 1936). *Alianza Editorial. Madrid. 1986, 276 pp.*

cejal del nuevo Ayuntamiento, hasta que la sublevación fue mostrando su verdadera faz involutiva, de asesinatos y odio, pero ya Unamuno sufre la acusación de fascista. A los ojos de los intelectuales fieles al Gobierno legítimo se ha convertido en un enemigo de la cultura liberal. No obstante, había recibido con alborozo la instauración republicana, mas luego se dejó amilanar por el sesgo marxista: «En muy poco tiempo —argumentó el rector de la Universidad de Salamanca— el marxismo dividió a los ciudadanos. Conozco la lucha de clases. Es el reino del odio y la envidia desencadenados. Conocimos un período de pillaje y crimen. Nuestra civilización iba a ser destruída». He aquí algunas de sus razones para justificar la adhesión al alzamiento, que poco a poco, en medio de la crisis, se trocarían en un «No me abochorna confesar que me he equivocado».

La conciencia de culpa no le dejaba vivir, y había que sumar lógicamente el miedo a la violencia que le rodeaba. González Egido matiza mucho y bien la evolución de Unamuno y se escinde, agónicamente él mismo, contagiado del maestro, entre la comprensión de su actitud alimentada por ideas personales sublimadas y el reconocimiento pesaroso de la gran responsabilidad en la que incurrió: «Era la cultura de un individualismo erizado y agónico en perpetua y vigilante reacción, retroalimentándose de sus deficiencias», escribe Egido.

El Gobierno republicano de Madrid destituyó a Unamuno de todos sus cargos, en los que fue repuesto por una creada Junta de Defensa Nacional (cargos de rector vitalicio de la Universidad y titular de la cátedra de su nombre). Dentro del caos político y social, su lenguaje hecho de religiosismos y absolutos sufrió gran distorsionamiento. Ya en septiembre, no sólo arrepentido de la famosa adhesión, experimentó el deseo de reaccionar «contra lo que estaba viendo en la Salamanca militarizada y ahogada de sangre y de miedo». Sin embargo, como rector, no le fue ahorrado el triste compromiso de presidir la Comisión Depuradora de responsabilidades políticas en el distrito universitario de Salamanca.

Accedemos al «episodio Millán Astray», que Egido describe minuciosamente mezclando con tino los datos del hecho histórico y el recurso legítimo casi del suspense narrativo, repentinamente relajado de sus tensiones interpretativas ante la prueba de honestidad suma y de valor que va a dar solemnemente don Miguel en el claustro y que autoriza toda clase de reconciliaciones ideológicas. Allí Unamuno recuperó su personalidad resonante, la que le distinguió siempre, sincero consigo mismo, combativo, incluso impertinente, pisando firme en el terreno de la controversia y ajeno al cuidado de su seguridad personal, como pone de relieve González Egido fascinado por la exultación del momento.

Fue con motivo de la conmemoración del día de la raza y del descubrimiento de América, el 12 de octubre, en que a Unamuno se le encomendó representar al general Franco y, por tanto, la presidencia del acto solemne en el paraninfo de la Universidad, con asistencia de las autoridades militares, eclesiásticas y académicas, la presencia de la esposa de Franco, Carmen Polo, y del general Millán Astray, el famoso mutilado de guerra y fundador de la Legión Extranjera, oportunidad excelsa para dar rienda suelta a los valores espirituales del alzamiento en armas. Tras los discursos de exaltación patriótica y la pompa retórica de las grandes cuestiones disfrazadas (Ramos Loscertales, Maldona-

do, Pemán), Unamuno, como broche, habló «pálido de sinceridad y valentía», con su voz aguda, «derecho al peligro, a lo esencial, suicidamente hermoso» (se cita la fuente de Emilio Salcedo y su *Vida de don Miguel),* y pronunció un breve discurso que bien vale la pena citar una vez más: «Estáis esperando mis palabras. Me conocéis bien y sabéis que soy incapaz de permanecer en silencio. A veces quedarse callado equivale a mentir; porque el silencio puede interpretarse como aquiescencia. Había dicho que no quería hablar, porque me conozco; pero se me ha tirado de la lengua y debo hacerlo. Se ha hablado aquí de guerra internacional en defensa de la civilización cristiana; yo mismo lo he hecho otras veces. Pero no, la nuestra es sólo una guerra incivil. Nací arrullado por una guerra civil y sé lo que digo. Vencer no es convencer y hay que convencer sobre todo, y no puede convencer el odio que no deja lugar para la compasión; el odio a la inteligencia, que es crítica y diferenciadora, inquisitiva, mas no de inquisición. Quiero hacer algunos comentarios al discurso, por llamalo de algún modo, del profesor Maldonado. Dejaré de lado la ofensa personal que supone su repentina explosión contra vascos y catalanes, llamándoles la anti-España; pues bien, con la misma razón pueden ellos decir otro tanto. Y aquí está el señor obispo que, lo quiera o no lo quiera, es catalán, nacido en Barcelona, para enseñarnos la doctrina cristiana, que no queréis conocer, y yo, que como sabéis nací en Bilbao, soy vasco y llevo toda mi vida enseñandoos la lengua española, que no sabéis. Eso sí es Imperio, el de la lengua española, y no...». No pude continuar, Millán Astray saltó y se produjo la disputa violenta de todos conocida y los gritos a voz en cuello del «mueran los intelectuales» y «viva la muerte» proferidos por el general, a los que respondió el viejo rector que estaba en el templo de la inteligencia y que tales palabras profanaban el sagrado recinto. Fue un escándalo en el que Unamuno se jugó algo más que el prestigio o el afán de sinceridad. Se jugó sencillamente la vida. Perdió otra vez sus cargos y empezó a vivir un profundo exilio interior, vigilado en lo material por un policía a la puerta de su casa, encargado de seguirlo a todas partes.

Lucha contra la muerte en vida y la múltiple agonía de la vejez, la soledad, la marginación y el fracaso de sus ideas puesto de relieve por el suicidio moral de España.

En la última parte de esta obra, González Egido, mientras evoca la Salamanca gélida de diciembre y los cálidos y desolados versos del maestro, a la espera de morir, traza una biografía intelectual, desde su Bilbao natal al concepto idealista de Castilla, inspirado tanto en las encinas de las llanuras como en los textos religiosos de la literatura española del siglo XVI. Para Unamuno, Castilla se convirtió en España, y España en el Todo. Como señaló Elías Díaz, Unamuno se identificó con España y su ser agónico y contradictorio. «Don Miguel siempre creyó ser España» (Max Aub). Su temprano libro *En torno al casticismo,* 1895 es elocuente y definitivo respecto a la noción de la España castellanizada y unitaria que albergaba. Entiende González Egido que «cuerpo, historia, lengua, sueño y paisaje, aquella realidad, que llamaba España, no era más que la metaforización de sí mismo», una España y, por consiguiente, un sí mismo que habían saltado hechos pedazos en aquellos cruciales momentos. Identificó la verdad con Dios, entendiendo por verdad «lo que cada uno cree ser tal en el sentido moral» y dijo que a la razón tenía que bastarle la imposibilidad de no poder probar la existencia de Dios.

Los problemas anímicos e intelectuales de Unamuno, en esos pocos meses de agonía

totalizadora, reciben aquí un tratamiento serio, amoroso y no *beato,* en el sentido de que se asumen por igual sus posibles limitaciones e incongruencias y su inmenso valor «agónico» (de lucha) en el plano de la tradición quijotesca, mística, y en la inobjetable unidad de la España diversa.

Eduardo Tijeras

Escritores a fondo*

Al ya desaparecido programa de televisón *A fondo,* el periodista Joaquín Soler Serrano, trajo personalidades del mundo de la ciencia, la política y especialmente de la cultura. La literatura ocupó lugar destacado y es así como Soler hizo de la entrevista una especie de cátedra amena al alcance del entender popular. Conversaciones donde la erudición apenas es bosquejada y la documentación sólo sirve de pauta para que sea el personaje el que cuente su vida y obra al público. Óptimo modo para que escritor y lector entren en contacto aunque sea a través de la pequeña pantalla. Después, al íntimo contacto del libro, el lector no sentirá a su autor como un ser irreal y lejano.

Soler Serrano trae en este volumen una selección, por países, empezando por casa, España, y haciendo un recorrido por buena parte de la geografía y bibliografía hispanoamericana.

El primer personaje en aparecer en pantalla fue Camilo José Cela. Un Cela siempre puntilloso, directo y hasta mordaz, que se confiesa honesto, «intentando pasar por este valle de lágrimas procurando hacer la puñeta a la menor gente posible». Pocos aspectos de la vida de Cela se revelan en la entrevista pues de él se ha dicho casi todo y a lo largo de la conversación se pasa un poco revista a lo ya dicho; las diversas actividades del autor, al margen de escribir y las cosas que le faltan por hacer como ganar la vuelta ciclista a Francia o que le nombren Miss Europa... Más en serio se toma las preguntas verdaderamente serias cuando el periodista alude al Premio Cervantes e incluso al Nobel. Simplemente no contesta, como si no supiera, y se escapa por otra serie de chasca-

* *Joaquín Soler Serrano,* Escritores a fondo. *Editorial Planeta. Barcelona, 1986.*

rrillos y anécdotas, tomando él el rumbo de la entrevista y dando fe de ése Cela imposible de entrevistar de una forma racional y técnica. Con Cela el periodista lo único que puede hacer es hurgar en el tema y dejar que el personaje se explaye y olvidarse del cuestionario.

De semejante desparpajo mundano pasamos a la sobriedad castellana y clásica de Miguel Delibes, segundo en la lista de los españoles de *A fondo.* Con Delibes los temas son temas, profundiza en ellos, quedando la pregunta como mero título de toda una exposición: lo que debe ser. El apellido Delibes, procedente de Francia, es tan raro allá como en España de donde vino el abuelo del escritor a tender unas líneas ferroviarias entre Reinosa y Santander. Delibes no sólo habla de su apellido sino de sus comienzos, de ese Nadal que ganó y al que nadie sabía que se había presentado, salvo su mujer; de la vocación literaria escogida al azar iniciándose como caricaturista en *El Norte de Castilla;* después el redactor que vio que escribir no se le daba nada mal y decidió hacer una novela. Obra que andando el tiempo se ha venido a catalogar de novela existencialista española, acaso la primera, abriendo así puerta a un género no demasiado cultivado en nuestro entorno. La gran pasión de Delibes por la caza es despachada cómodamente por el vallisoletano, aludiendo que así como nos comemos vacas y cerdos, por qué conejos y liebres no pueden servir para lo mismo, siendo la muerte de un tiro limpio un modo hasta humano de acabar con ellos.

José María Gironella, el escritor que elevó a la cima de la industria editorial a José Manuel Lara con su novela *Los Cipreses creen en Dios,* primero de la trilogía que completan *Un millón de muertos* y *Ha estallado la paz,* es un convencido de que un asesino es un muerto espiritual. El solo hecho de derramar la sangre del semejante mata moralmente al autor, encontrándonos que en la guerra civil española hubo un millón de muertos... se calcula, en términos reales, la cifra de medio millón de occisos en la fatal contienda, pero Gironella en sus cálculos lo dobla a tenor de su creencia en la muerte espiritual. Gironella se sentía la *vedette* de turno en el café de su ciudad natal, Gerona, y no pudiendo vivir más en semejante urna de cristal decide viajar a París a enriquecerse... literariamente. Se da cuenta que escribir libros en mes y medio es una locura, y siguiendo el consejo de un traductor francés, se propone hacerlo en tres años y así es como nació *Los cipreses...* Sufre un exceso de vanidad cuando le conceden el Nadal, paseando orgulloso su nombre por Barcelona y Gerona hasta que la vida le enseña que no es nada, y sobre todo en París, cuando se siente como un pigmeo intelectual. De pigmeo, y después de mucho tiempo, se encuentra en Jerusalén donde siente la presencia de Jesús casi palpable.

No hace mucho tiempo Gonzalo Torrente Ballester destapó el tarro de las polémicas cuando se dijo que a *Cien años de soledad* le sobraban cien páginas. Pero no se dijo todo lo que expresó Torrente en su momento y fue aludiendo a su obra *La saga/fuga de J. B.,* cuando decía que si alguna semejanza había entre su libro y el de García Márquez, era precisamente que a ambos les sobraban cien páginas. Polémicas aparte, la entrevista con Torrente se basa en temas importantes, los que sirven de fuente a su quehacer literario. Galicia como arquetipo; todo lo gallego: sus gentes y paisajes que parecen salirse de las páginas y que adquieren esa validez plástica que por su justicia han recalado en el medio más idóneo que es el cine. Personajes como los mendigos de los

que el narrador dice que son extraordinarios narradores y que despertaron su imaginación. No es de extrañar la capacidad de fábula del hombre que tiene que ganarse la vida con el cuento y más en un país como Galicia donde la naturaleza y las tradiciones son ya marco apropiado para el ingenio y la épica. Torrente Ballester se resiente por lo que él llama éxito tardío, un reconocimiento a gran escala que ha llegado cuando tenía que ser, pero que parece ser el destino de la inmensa mayoría de los escritores a todo lo largo del planeta. Destino que Torrente piensa mejorar, cuando a la hora de jubilarse, se marche a descansar y escribir en Mallorca.

La larga serie de escritores hispanoamericanos empieza con los argentinos, con Borges, concretamente. Con ese Borges al que más de una vez la ligereza y la crítica fácil han tildado de más inglés que argentino; el escritor habla de su país con un conocimiento extenso y profundo. También de sus orígenes españoles que le conectan con Juan de Garay y con Cabrera, el fundador de la ciudad de Córdoba. De su dilatada cultura que riza el rizo al extraer toda una obra de la obra de la humanidad entera, habla de su amistad con Cervantes y de la admiración que se puede sentir por Quevedo aunque sea imposible hacer migas con él[1]. Borges sorprendió al periodista ya que Soler Serrano estaba verdaderamente preocupado, inquietud que le venía de la mala prensa que tenía el autor porteño: uraño, excéntrico, inabordable. Nada de eso. Aquello fue una conversación de amigos que rebasó con creces los sesenta minutos pensados en principio. En lo que sí es fiel Borges, y desde el principio, es en su veneración por Cansinos Assens al que llama, sin ambages, su maestro. De Borges decía Cansinos que tenía un estilo numismático a lo que el poeta responde con una queja y es la lamentación por no saber hacer monedas. Tampoco se olvidó de fustigar a Baltasar Gracián, como siempre, no perdonándole su desafortunada metáfora de comparar a las estrellas con gallinas celestiales. El anarquista utópico que se ha confesado desde siempre recomienda una fórmula ideal para ser feliz: no tener gobierno. Definitivamente lo del maestro Borges fue la poesía.

Julio Cortázar acudió al programa después de una rocambolesca caza y captura por parte del equipo de *A fondo*. Y es que Cortázar viajaba por medio mundo al tiempo que plasmaba su obra, y aunque el hombre se escapara como de sí mismo la epopeya le seguía cual halo mágico, pues los dos, epopeya y hombre, eran un solo ser. Profesor universitario sin título de ninguna universidad por una serie de azares, Cortázar tiene una juventud que ya empezaba a estar marcada por la trashumancia. Nacido en Bruselas de padres argentinos, la educación francesa le dejó una «r» gutural que arrastraría para siempre y es precisamente su conocimiento del francés y de la literatura gala lo que le hará tener diversos puestos ya como profesor o como traductor. Cortázar, maestro de la cuentística, confiesa haber trabajado muchísimo al escribir *Rayuela* su novela más voluminosa y la que en cierto sentido ha costado más de digerir por el gran público. No cree que sea una antinovela dado lo negativo del término; sería una tentativa de negar a la novela como género. Lo que Cortázar se propuso como ejercicio en *Rayuela*, es buscar nuevas posibilidades novelescas ya que es un género que admite la experimentación. De otra forma se convertiría en un arte anquilosado, con unos corsés fijos, axiomáticos. Cortázar buscó en *Rayuela* lo que ya muchos autores han hecho y es la búsque-

da incansable del lector cómplice. Críptica aspiración que, no por difícil, deja de ser infructuosa..

A Manuel Mujica Láinez fue imposible convencerle de la correcta acentuación de sus dos apellidos euskaldunes: Mújica y Laínez. Prefirió seguir con la hispanoamericana terquedad de acentuar o escribir apellidos como nos da la gana y hasta de inventarles otros orígenes etimológicos. No obstante la conversación con este escritor es amena y no deja tema sin analizar profundamente: sus principios literarios, sus costumbres en las que hay una extensa predilección por las colecciones. El espectador, el lector en este caso, va quedándose con la idea que da título a la reseña de la entrevista de que Mujica Láinez es un viejo hidalgo virreinal. Y es que en todo él hay lo que se puede encontrar en tantos hispanoamericanos y es esa nostalgia por España. Nostalgia que tiene diversas dimensiones y matices. En Mujica es la hidalga, la señorial y tampoco es de extrañar. En su genealogía hay personajes que fundaron la Argentina en todos sus aspectos y el escritor es hoy (cuando vivía, por supuesto) lo que en el país del Plata se conoce como un patricio. Al autor de *Bomarzo* le tocó por destino ser depositario de tradiciones y nostalgias.

En Ernesto Sábato se encuentra uno de esos casos atípicos cuando la excepción confirma la regla. Siempre se ha dicho que el escritor es el ser más alejado de la ciencia y de las disciplinas exactas. Sábato se inicia en la vida como matemático, pues dicho estudio le daba paz. Es el mundo platónico puro, a decir del mismo escritor, un orden que se necesita en medio del caos. También hizo pinitos en el campo de la astronomía aunque reconoce que los astrónomos son neuróticos, seres extraños que miran a las estrellas porque la tierra no les sirve, no les alcanza. Y a Sábato le alcanza, tanto para afirmar tenazmente que la democracia es el único régimen que mantiene vivas y libres a las personas que quieren mejorarlo. Sábato se confiesa de un comportamiento anárquico y dice de los anarquistas que ha conocido que son seres pacíficos, incapaces de matar una mosca. Su militancia la debe al integrarse en los antifascistas españoles que llegaron a Argentina exiliados de la guerra civil. Ha discrepado siempre de hombres como Ernesto Guevara; pero, no obstante, ante seres así hay que ponerse de.pie. Quien sí le decepcionó fue Perón a quien acusa de haber abandondo al pueblo, de incluso traicionarse a sí mismo. Eva no. Eva fue una mujer excepcional, de gran coraje, quien tenía todos los atributos que le faltaron a su marido; ella hizo la revolución y puso a los obreros a vivir de una forma digna que no tuvo parangón en los avances sociales de su tiempo. Sábato se ha convertido para la juventud de su país en una especie de patriarca a quien le escribe cartas comentándole los más variados temas, como el de una muchacha que buscaba consuelo en él porque su novio la había abandonado.

A los escritores colombianos les pesa demasiado el síndrome García Márquez. Es un monstruo con el que no pueden. Y no es por su culpa. Es tanto el impacto de *Cien años de soledad* y en el mundo hay la creencia de que en Colombia la única persona capaz de escribir es García Márquez. Para nada se habla de figuras tan señeras en la literatura hispanoamericana como Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Eustasio Rivera, Eduardo Carranza, Plinio Mendoza y un largo etcétera que han marcado hitos en la narrativa de nuestro idioma e incluso a nivel universal, como es el caso del pre-modernista Silva. Algo por el estilo ocurre con Héctor Rojas Herazo, poeta, novelista y pintor, al-

guien al que el *boom* se dejó en el tintero y que hoy, residente en España, poco a poco encuentra para su obra el justo espacio que desde hace años está llamado a ocupar. Soler Serrano parece caer en la tentación, o mejor, estar afectado de la enfermedad garcíamarquiana, por las constantes referencias a *Gabo* que se hacen en la entrevista con Rojas Herazo (hasta un facsímil de la portada de *Cien años...* es reproducido). Parece que hubiera una nostalgia o que García Márquez se proyectara como el gran ausente de la serie de *A fondo,* tanto en el espacio televisivo como en el libro. Pero centrándonos en Rojas, diremos de él que es un personaje afable y sincero, no sólo ante una entrevista. Es así en su vida diaria, en todos sus modales, como si estuviera elaborando su obra plástica y literaria a cada momento. Reconoce que el terror es el personaje central de su pintura. Desdeña la invención de que Colombia es la parte del mundo donde mejor se habla el castellano, pues esto ha obligado al país a un cancerberismo gramatical, un purismo enfermizo, nada auxiliar de la creatividad, hasta el punto que a los escritores colombianos no les interesaba tanto comunicar cosas, sino cómo las comunicaban. Rojas Herazo está en pleno descubrimiento del pueblo español y su realidad humana y cultural. Dice de éste que es un pueblo tan importante, tan viejo y significante para todos los hispanoamericanos que al fin y al cabo son gente que proviene de acá y que ha nacido en América. No le falta razón a Rojas, cuando dice que la guerra de la independencia fue una guerra civil entre españoles criollos y peninsulares.

En la dedicatoria que Guillermo Cabrera Infante le hizo a Soler Serrano de su libro *La Habana para un infante difunto,* dice que el libro prácticamente nació en la entrevista de *A fondo.* Lo repetiría más tarde el escritor en ruedas de prensa y otro tipo de entrevistas y se queja el periodista que este aspecto haya sido poco resaltado por los medios de comunicación. Para Cabrera Infante haber venido a dicho programa significó su entrada definitiva en España pues su antigua condición de revolucionario castrista le grangeó la obvia animadversión del pasado régimen español. No obstante no tuvo dificultad alguna y sí una cordial acogida en todo sentido y desde diversos estamentos pese a estar en la presidencia Arias Navarro y en el aire la incertidumbre de la transición política. Cuando Soler Serrano le hace la primera pregunta y es acerca de su pueblo natal, Cabrera se entusiasma pues dice que le gustan las cronologías. Nacido en 1929, año del *crack* financiero mundial, se considera signado por la bancarrota y ello le convence de que nunca será rico. Nace también en un curioso espacio geográfico pues en un radio de cien kilómetros vienen al mundo tanto él como Fulgencio Batista y Fidel Castro. Casualidades que humorísticamente alterna con la conversación, en donde salta su amor por el cine que es anterior a la literatura. Su paso por la política acabó de buen modo pues la Revolución le permitió salir del país sin problemas, incluso pagándole el pasaje a él y a su familia. Una revolución que Cabrera dice se ha traicionado a sí misma.

Alejo Carpentier dice de la televisión que es como la lengua de Esopo, es decir, lo mejor y lo peor. No es que rompa lanzas en favor de la pequeña pantalla pero está de acuerdo en que es un medio como todos lo demás que hay que saber controlar para que no atosigue al espectador. Va en contra de la opinión de la *inteligentzia,* para la que la televisión es sólo buena cuando invita a uno de sus miembros. Carpentier habla de sus años de Madrid y del itinerario agradable y enriquecedor que le llevaba a la ter-

tulia de García Lorca en primer lugar, para al poco rato encontrarse con la de Valle-Inclán; más tarde le era fácil encontrarse con José Bergamín y Montesinos que salían de la revista *Cruz y Raya.* Del acento francés que le acompañó toda su vida, como un estigma, Carpentier lo explica diciendo que su padre era francés y su madre rusa; en casa se acordó que, ya que el castellano lo hablaba en la calle, dentro sólo se usaría la lengua de Víctor Hugo. Respecto a su forma de escribir, el barroco, Carpentier lo considera normal pues Hispanoamérica es un continente barroco; la desmesura geográfica en que nace un escritor de aquellas latitudes no es la misma que ve el europeo desde su infancia. Por lo que las imágenes plasmadas tienen que ser diferentes; al mismo tiempo el desarrollo de la vida se sucede de una forma barroca por lo que el escritor no es más que fiel pintor que se apropia de la realidad que le rodea para la construcción de su obra. Carpentier se vanagloria —y le cabe el derecho— de haber logrado una verdadera revolución cultural en su país, Cuba, cuando era director de la Editora Nacional en la que durante cuatro años y medio publicó 73 millones de ejemplares. En una Cuba donde antes nadie leía, el nivel de lectores se elevó a términos comparables con los países más cultos. Aquellas ediciones se inauguraron con el *Quijote,* cuya tirada inicial de 100.000 ejemplares fue distribuída gratuitamente por el Estado. Algo real maravilloso, frase con la que Carpentier define la esencial dinámica del continente americano.

El entomólogo del *boom.* El chileno José Donoso hace de zoólogo de ese fenómeno que se llamó el *boom* de la literatura latinoamericana. Mucho se ha escrito sobre esto y a cada paso se suceden nuevas teorías. La más sonada de ellas es que todo fue una campaña orquestada por un grupo de editores avispados, que en vez de hacerse la competencia, se unieron y sacaron a la luz una literatura que, por su exotismo, no sería mal producto de venta. Recuérdese que el llamado *boom* nació en Francia y el sólo hecho de que los escritores procedieran de Latinoamérica, un continente tan afrancesado, le daba a la novedad editorial el morbo suficiente para inquietar a una buena masa de lectores. José Donoso hace su análisis a partir de retratos que traza de cada uno de los escritores de este movimiento y que sitúa en escalas jerárquicas. Así, Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa serían los del primer escalafón o *boom* propiamente dicho. El *protoboom* estaría formado por Borges, Rulfo, Carpentier y Lezama Lima; al grueso pertenecerían Roa Bastos, Manuel Puig, Garmendía, Viñas, Benedetti, Edwards. En el *boom* junior hallaríamos nombres como Bryce Echenique, Mujica Láinez y Emilio Pacheco. Los primeros escritos de José Donoso fueron en inglés, narraciones cortas, cuando era estudiante en la universidad de Princeton, iniciándose allí en un taller literario, extraordinaria institución por la que guarda inmenso cariño y lealtad hasta el punto que, ya como profesor, ha ido a enseñar allí. José Donoso es un enamorado de los paisajes rurales, amor que le ha llevado a comprar tres casas del siglo XVI en Calaceite, un pueblecito del bajo Teruel.

Matilde Urrutia es la única persona de esta serie de entrevistados que no es escritor. Pero lo que seguramente ha buscado Soler Serrano llamándola al programa, es algo de la presencia de Pablo Neruda, pues cuando Soler pensaba entrevistarle, ya el autor de *Residencia en la tierra* había fallecido. Como es de esperar, la conversación transcurre entre recuerdos del poeta. Recuerdos que Matilde va hilvanando tranquilamente pero en los que es perceptible la nostalgia por algo tan hermosamente vivido. Según

ella, vivir con Neruda era muy fácil pues era un hombre que destestaba la tristeza, amaba la alegría por encima de todo. Era un imperativo en su vida el estar contento y convertirlo todo en una fiesta. Neruda pasó toda su vida buscando libros. A donde fuera, y hay que ver la cantidad de países que recorrió, buscaba libros, ediciones viejas y ejemplares que únicamente podrían atraer la curiosidad del bibliófilo. Una de sus pasiones en ese sentido era el recoger libros históricos de Chile desperdigados por el mundo. Matilde Urrutia se considera afortunada por haber sido musa de uno de los grandes poetas que ha dado el idioma castellano. Parte de la estructura de *Los versos del capitán* eran cartas que Neruda le mandaba y donde había de todo: crítica literaria, poesía dedicada a ella y hasta consejos sobre la personalidad y en contra de aspectos frívolos, aunque opinaba que un poco de frivolidad no le venía mal a la condición femenina. Versos y curiosidades escritos siempre con tinta verde que era el color preferido del poeta, símbolo de la esperanza por un futuro mejor que resplandece en mucha de su poesía.

A Carlos Fuentes, como hijo de diplomáticos, le toca vivir las peripecias de sus padres allá a donde se le asignaba una misión al jefe de familia. Distintos tipos de educación por la variedad de programas le iban conformando al Fuentes niño una universalidad intelectual pero al mismo tiempo desarraigada de su propio entorno natural. Es así que, viviendo en Estados Unidos, se conoce la noticia que el presidente mexicano Lázaro Cárdenas nacionaliza el petróleo y en los círculos del joven Fuentes se crea una especie de animadversión hacia su país natal. Entonces siente la llamada de lo propio y es cuando sale a su encuentro y viaja a México para vivir de cerca su realidad. Deja de ser un gitano con frac, como ingeniosamente define la vida del diplomático. Fuentes es un convencido de la necesidad de la erudición y no como adorno sino como fuente obligada en la que hay que beber para despejar todo lo que sea nebulosas en la mente del escritor en ciernes. «Conocer la estructura, la lógica, las formas, aunque sólo sea para violarlas», máxima abierta a múltiples interpretaciones, pero que si se analiza serenamente, es el mínimo que debe cosechar quien se quiera dedicar al complejo oficio de escribir. Dice de los conquistadores que «nos robaron el oro pero nos dejaron su lengua». Y del mayor de todos ellos, de Hernán Cortés, que es el hombre más importante de México y hay que rescatarlo de la ignominia con que ha sido cubierto.

Octavio Paz acierta cuando desea sacar a la América Latina de la nebulosa que representa la determinación de Tercer Mundo. Demasiado peligrosa es semejante generalización. En el llamado Tercer Mundo caben muchos continentes, culturas y realidades sociológicas e históricas, todas ellas muy distintas, e incluso susceptibles de enfrentarse entre sí, si se estudiara con más detenimiento el tema. Iberoamérica, por historia, no pertenece a aquel conglomerado. Forma parte del mundo occidental pues su cultura es heredera de Europa —España y Portugal— aunque su situación económica la emparente con zonas deprimidas del mundo. Pero hasta ahí las analogías. Octavio Paz sienta las pautas de lo descrito arriba con la objetividad que le confirma como el excelente ensayista que es. Paz es un escritor que sabe diferenciar muy bien entre la prosa de carácter científico como es el ensayo, y la literatura artística, poética. El Paz poeta lo es del todo, manejando los elementos que en este caso son menester, olvidándose por completo de la erudición y del racionalismo puro y seco de la reflexión ensayística. Ante las cámaras de *A fondo* prefiere de Antonio Machado su crítica y prosa a su poesía;

Unamuno le es del todo antipático, condena su desgraciada frase de «que inventen ellos» y el que quiera «salvarse con todo y zapatos»; admira a Ortega y Gasset pero no acepta de su pensamiento el gusto por el carácter jerárquico de las minorías que está lejos de lo que Paz cree, siente y quiere; Valle-Inclán es, según Octavio Paz, el inventor de la novela hispanoamericana.

La única novela escrita por Juan Rulfo, *Pedro Páramo,* no fue entendida por la generación del escritor. Reconoce que tuvo problemas para escribirla y que a cierta gente aún le cuesta aceptarla. Y es que en *Pedro Páramo* hay elementos literarios que sorprenden y, se diría más, dejan perplejo al lector. Es tanta la grandiosidad, la magia, que parece mentira que tanta fuerza artística haya sido plasmada. Es como si el Apocalipsis estuviera brotando del centro de la tierra como fuente de magma. Rulfo ha dicho en otras ocasiones que antes de escribir esta obra leyó una cantidad inestimable de novelas; porque Rulfo se declaró siempre más lector que escritor. Buscaba afanosamente una obra que colmara aspectos que su apetito de lector exigía en una epopeya cumbre. Y no la encontró. Entonces es cuando decide escribir *Pedro Páramo.* Primero para darse el placer de leerla y segundo para que no faltase en ninguna biblioteca del mundo una novela sin la que la literatura se hallaba incompleta. Sueño por fin cumplido, consecuente con la opinión rulfiana de que al escritor hay que dejarle el mundo de los sueños ya que no puede tomar el mundo de la realidad.

El representante paraguayo en esta serie televisiva es prácticamente el de aquella nación en todos sus aspectos a nivel internacional. Paraguay, víctima de la dictadura olvidada por el mundo que reclama democracia en todas partes. Al mismo tiempo, la cultura del país se encuentra viviendo anestesiada, esperando salir a la luz universal, al mágico conjuro del cambio político. Mientras tanto, Augusto Roa Bastos hace de embajador de su país en todos los foros allí donde le es posible. Y son legión quienes le escuchan, y por supuesto, le leen. Roa siente la misma fascinación que Carpentier por lo real maravilloso americano pues, según dice, la realidad tiene una especie de misterio y de ambigüedad que envuelve y matiza todas las cosas, el trato de la gente, la modulación del idioma, etc. A veces todo esto es como una pesadilla, pero una pesadilla fantástica y cierta, palpable a cada paso que va de lo concreto a lo abstracto y de ahí que lo real maravilloso tenga donde materializarse. Para Roa su país aún atraviesa, sino por el síndrome, sí por el recuerdo histórico de la guerra contra la Triple Alianza que en 1865 enfrentó a Paraguay contra Argentina, Brasil y Uruguay y que dejó al país en cenizas. Desde entonces era Paraguay una potencia latinoamericana en desarrollo político, cultural y tecnológico. Después de la guerra la población se redujo en casi un 80%, consumándose así uno de los más grandes genocidios de la historia y que la misma historia ha sabido callar. Paraguay es para Roa un gran espejo luminoso que se ha roto en muchos fragmentos. Ha tratado en sus libros de reunir estos fragmentos.

Mario Vargas Llosa es el único representante peruano pero quien absorbe todo el protagonismo de los escritores de su país. Soler Serrano se extiende en la introducción de la entrevista en la imagen de Vargas y le retrata cual es, es decir, con ese aire dandy que tiene el autor de *La ciudad y los perros.* Vargas Llosa empezó su quehacer literario poniendo el final que quería a los cuentos juveniles que caían en sus manos. Después, en el ya famoso colegio Leoncio Prado, descubrió la realidad de su país pues a ese cen-

tro de carácter militar venían a estudiar muchachos de todas parte de Perú, trayendo consigo idiosincracias diversas que trataban de amalgamarse en una, en Lima. Después viene su educación europea, concretamente en Madrid, a donde viene con una beca cuyo emolumento era una verdadera fortuna y le permitía vivir como un príncipe, pero es en la capital española donde el peruano se inicia como escritor, como profesional de la pluma que se encierra en su gabinete seis horas diarias, con una religiosidad propia de un funcionario de la literatura. La narrativa de Vargas Llosa es mezcla de hechos vividos y de la imaginación; semejante simbiosis es el producto de toda su obra y confiesa que no sería capaz de escribir una novela puramente imaginaria.

Juan Carlos Onetti no es el metódico escritor que es Vargas Llosa. Lo suyo es más bien anárquico y no tiene la costumbre de otros autores de releer lo escrito ni mucho menos de gozar con lo publicado. Una vez plasmado algo se quiere olvidar de ello, pues le horroriza lo que escribe, como confesaría hace años en un coloquio en Barcelona. Onetti es un hombre precavido y que no gusta demasiado del contacto con la prensa y las muchedumbres. Pero no es por antipatía sino, como él mismo confiesa, por puro nerviosismo y timidez. Contesta al periodista con frases cortas, sin explayarse demasiado en el tema y está muy lejos del hombre de letras que puede ganarse la vida dando conferencias profundas sobre su obra o una escuela literaria determinada. Su madre era brasileña, procedente de una familia con reminiscencias esclavistas, típicas del sur de ese país, hasta el punto que cuando el joven Juan Carlos congeniaba con los negritos de su barrio de Montevideo, ella le reprendía. El apellido Onetti no es italiano por más que lo aparente su fonética y escritura; el abuelo del escritor se apellidaba O'Nety y era irlandés nacido en Gibraltar. No se sabe por qué el abuelo tuvo que irse a Génova y allí ocurrió el cambio que como tal retoñaría en Uruguay. En el germen de la literatura de Onetti está la mentira; en su casa contaba mentiras, en el colegio y a los chicos del barrio. Un buen día —afortunado— se le ocurrió escribir todas las mentiras que contaba.

Arturo Uslar Pietri resulta un desconocido para el gran público español. A pesar que su libro más famoso, *Las lanzas coloradas,* se publicó en Madrid hace más de cincuenta años, sólo una selecta minoría sabe de este escritor, periodista y ensayista que para varios países de Hispanoamérica es voz e imagen común. Ha utilizado con certeza el medio de la televisión para llegar a las masas y llevar un mensaje cultural que día a día abre canales de conocimiento y de concientización histórica. Su preocupación central es la relación Venezuela-España, América-Europa. Uslar Pietri está convencido de la pertenencia de América Latina al mundo occidental y de cómo el mestizaje es una realidad positiva. La unión vigorosa de dos mundos, en los que el español aportó todo su capital cultural y el americano fue eficaz receptor del caudal que hoy día engrosa la corriente por la que discurre una nueva civilización. Uslar es testigo de un país que ha cambiado a un ritmo vertiginoso, debido a la bonanza petrolera que condujo hacia Venezuela millones de emigrantes europeos y de otras partes del continente. Caracas, la cuna de Uslar, era una ciudad que en sus tiempos de estudiante llegaba a duras penas a los ciento cincuenta mil habitantes y hoy día alcanza los tres millones... semejante incremento de la población es más que la simple llegada de gentes en busca de un futuro mejor. Es la tranformación de un mundo, o mejor del nacimiento de otro, fenó-

meno que ha tenido a Uslar Pietri ocupado en el análisis; aunque no se ha detenido en la contemplación de su propio país, mirando constantemente al entorno, lo que le ha llevado a la conclusión, generalizada por otra parte, de que la mejor vía para la América Latina es la federación, sueño y proyecto político de otro venezolano ilustre: Simón Bolívar.

Miguel Manrique

Poesía peruana: Antología general

La Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, tomó a su cargo en 1983 el ambicioso proyecto de reunir en tres tomos una Antología General de la Poesía Peruana que abarcara desde las primeras manifestaciones orales en lenguas aborígenes hasta los poemarios de jóvenes de la novísima promoción del 80. Tal quehacer ha resultado siempre excesivo y costoso, lo que explica la escasez de antologías que han intentado tal empresa. Entre ellas merece destacar la publicada en 1957 por Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo, *Antología General de la Poesía Peruana,*[1] que tuvo el mérito de incluir por primera vez la poesía quechua no como una simple curiosidad (argumento siempre deleznable en este tipo de trabajos) sino como una real continuidad respecto de la lírica posterior, logrando de este modo vencer el prejuicio y la ignorancia a que siempre ha estado sometida por cierto oficialismo cultural. Sin embargo dicha antología, como suele ocurrir con tantos libros buenos en el Perú, nunca fue reeditada.

Otros esfuerzos importantes los hallamos en la *Antología de la Poesía Peruana*[2] de Alberto Escobar, y en *Poesía del Perú, de la época pre-colombina al Modernismo,*[3] del poeta Javier Sologuren. El primero, por razones metodológicas, inicia su trabajo a partir de la célebre *Amarilis;* el segundo, por razones naturales de extensión, se detiene en los autores modernistas.

[1] *Romualdo, Alejandro y Salazar Bondy, Sebastián,* Antología General de la Poesía Peruana, *Ed. Librería Internacional del Perú, s.a., 1957, Lima.*

[2] *Escobar, Alberto,* Antología de la Poesía Peruana, *Edics. Nuevo Mundo, Lima, 1965.*

[3] *Sologuren, Javier,* Poesía del Perú, de la época pre-colombina al Modernismo, *Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1957.*

Muchas antologías se han publicado, pero todas ellas han preferido definir su criterio selectivo en función de épocas más o menos convencionales, de temática (ya amorosa, ya poética), de grupos y movimientos generacionales, o muestras selectivas.[4] Ya se reclamaba una Antología que pudiera orientar y vertebrar de manera coherente la vasta y compleja tradición lírica peruana. La aparición de la *Antología General...* editada en 1984 por el Banco Continental (institución que ha contribuído decisivamente a la difusión de Martín Adán editando sus Obras Completas en verso y en prosa) ha venido a cubrir en forma eficiente, pero nunca completa, este reclamo.

Tratándose de tres extensos tomos *(Poesía aborigen y tradicional popular, De la conquista al Modernismo* y *De Vallejo a nuestros días)* haremos la presentación por separado; de este modo expondremos las particulares motivaciones y criterios que han guiado a cada uno de los antologadores en sus respectivos trabajos.

Tomo I. Poesía aborigen y tradicional popular
Prólogo, selección y notas de Alejandro Romualdo (554 pp.)

Ampliamente conocido como poeta (figura polémica y controvertida de la promoción del 50,[5] Alejandro Romualdo contaba en su haber con otra antología elaborada en colaboración con Salazar Bondy.[6] Esta vez restringe su campo de selección a la poesía «aborigen y tradicional popular», lo que le permite no sólo ensanchar significativamente la muestra primaria, sino, también, añadir en natural proceso de evolución sus manifestaciones actuales en lenguas nativas.

Este primer tomo está dividido en ocho secciones: 1) Poesía quechua incaica, en su mayoría himnos y canciones religiosas destinadas a Wiracocha («Señor del Universo») y a la Pachamana («Madre Tierra»), 2) Poesía quechua colonial, destinada al nuevo culto católico, 3) Poetas quechuas contemporáneos, entre los que destaca nítidamente nuestro novelista mayor José María Arguedas, 4) Poesía aymara (lengua del altiplano puneño), 5) Poesía aymara contemporánea, 6) Poesía costeña, en congolés y castellano, 7) Poetas populares contemporáneos y 8) Poesía amazónica, con muestras líricas de las tribus aguarunas, shipibas, campas y demás etnias de la selva peruana.

Valga esta somera enumeración para ofrecer una idea del tomo que nos ocupa. La integración de las distintas lenguas marginales (y marginadas) que se hablan en nuestro país nos revela la riqueza y frescura de su aliento mítico, además de la fiel continuidad con la que se ha ido desarrollando al margen del franco desprecio al que históricamente han sido sometidas.

El Perú, en mayor medida que otros países hispanoamericanos, ofrece una realidad multilingüe y pluricultural. En él coexisten, con la literatura «oficial» escrita en castellano (y, por lo tanto, apta para ingresar al circuito de edición-distribución-venta) muchas

[4] *Oquendo, Abelardo y Lauer, Mirko,* Vuelta a la Otra margen, *Casa de la Cultura del Perú, 1970.*

[5] *Obras más importantes:* La Torre de los Alucinados *(1951),* Poesía *(1945-1954),* Edición Extraordinaria *(1958),* Desde Abajo *(1961),* El Movimiento y el Sueño *(1971),* Cuarto Mundo *(1972),* En la Extensión de la Palabra *(1974).*

[6] *Ver nota 1.*

otras literaturas, más vastas en producción y circulación ya que su carácter «popular-tradicional» las libera del mencionado circuito, haciéndolas florecer incluso en las regiones más apartadas del Ande y de la Amazonía. Dice Romualdo en su *Palabras Iniciales:*

De todas las regiones, con su propia temperatura y sus climas característicos, con sus puros colores y timbres, se concentra aquí una diversidad lírica verdaderamente admirable. El hombre de la costa, de la sierra y de la Amazonía, sigue cantando con igual fuerza y dulzura que hace centurias. En quechua, en aymara, en castellano, en congo, en cashibo, en amuesha, y en todas nuestras lenguas aborígenes. Es el Perú que canta.[7]

Esta última frase es la que resume con más felicidad el espíritu del libro, pero también la que señala sus propias limitaciones. «Es el Perú que canta.» Toda canción posee una naturaleza rítmica que se pierde al ser trasladada a otras lenguas, quedándonos un residuo que, en este caso, es paliado con la presencia de la versión original (que, lamentablemente sólo nativos y especialistas conocen), pero se agrava con la lectura directa, ya que muchas canciones son indisociables de los instrumentos que les son propios: quenas, arpas, antaras, cascabeles, tambores o palmas. Mostrar en libro la inmensa y rica cantera de la etno-literatura lírica peruana tiene esa natural desventaja, pero educa en sagacidad a sus lectores. Uno de ellos, el narrador guatemalteco Augusto Monterroso, apuntó respecto a los pareceres y prejuicios sobre el tema:

... oscurecida como lo estuvo durante siglos por el fanatismo o el olvido, la poesía de las diversas culturas indígenas americanas es hoy considerada cada vez más según sus valores esenciales. Gracias a una especie de Renacimiento que hoy nos hace volver los ojos a ellas, ya son pocos, si es que los hay, los que aún hacen estas comparaciones entre poesías indias y cultas para convertir en aceptables las primeras. Y esto comienza a dar por resultado el descubrimiento o la nueva divulgación de obras que depararán más de una sorpresa a quien se acerque a ellas no con el espíritu del que se asombra de que nuestros bisabuelos hicieran poesía, como si aún hubieran sido subhombres, sino con la optimista suposición de que, como nosotros, en cierta medida, habían dejado ya de serlo.[8]

...¿Y realmente habremos dejado de serlo?

Tomo II. De la conquista al modernismo
Prólogo, selección y notas de Ricardo Silva-Santisteban (660 pp.)

Conocido no sólo como poeta,[9] sino como recopilador crítico de obras capitales de autores peruanos (Eguren, Moro, Adán, Eielson), Silva-Santisteban posee una fecunda trayectoria como traductor y antologador, labores que complementan magníficamente su quehacer poético. A Silva le debemos, entre otras, una excelente antología de poesía colonial brasileña, traducida por él mismo y editada por el Centro de Estudios Brasileños en Lima.

Delicado trabajo el de ofrecer una antología de poesía colonial en el Perú, tema que siempre se ha prestado a interrogantes aún no resueltas: ¿Es con la conquista que se

7 *Tomo I, p. 3.*

8 *Monterroso, Augusto, «Poesía Quechua», en* La Palabra Mágica, *Ed. Muchnik, México, 1985.*

9 *Obra poética:* Terra Incógnita *(1965-1974),* Sílabas de Palabra Humana *(1975-1977),* Las Acumulaciones del Deseo *(1981),* La Eternidad que nunca Acaba *(1985).*

inicia la literatura peruana?, ¿son peruanos aquellos autores que naciendo en España escribieron su obra en el Perú?, ¿tenía razón Martín Adán al definir la poesía colonial peruana «como la española alterada en asunto y nomenclatura»?

Las respuestas a estas interrogantes han obedecido casi siempre a criterios ideológicos y están teñidas de no poca mala fe. Muchos consideran que con la llegada de las primeras coplas de los conquistadores se inicia la literatura peruana; otros, en el extremo opuesto, consideran «española» toda poesía o manifestación literaria que obedezca la moda o el movimiento imperante en la metrópoli. Ante tan espinoso asunto, Silva declara con sano criterio eclecticista «que la literatura de la colonia fue tanto española como peruana», y agrega que en su Antología:

> Se incluyen a todos los autores españoles o americanos cuya estancia en el Perú fue decisiva para el desarrollo de su poesía o que adoptaron el Perú como el lugar final de su residencia. Se consideran peruanos a los que nacieron en provincias del virreynato del Perú antes de su independencia y que tuvieron destacada actuación en la sociedad y literatura peruana de la época.[10]

En efecto, muchos poetas nacidos en España desarrollaron su obra en el Perú. Es el caso, por ejemplo, de Diego Dávalos de Figueroa (1552-1574), autor de la *Miscelánea Antártica,* libro con el que se afianza en nuestro país la influencia de la poesía italiana; Fray Diego de Hojeda (1570-1615) sevillano hecho sacerdote en el Perú, conocido por *La Cristiada,* el más extenso poema épico de la colonia; o el andaluz y limeñísimo Juan del Valle Caviedes (1652?-1699?) satírico autor del *Diente del Parnaso.* Aires de Quevedo en los fundos del Rímac. La lista es interminable y compartida con poetas que hoy son precursores de literaturas hermanas, como Pedro de Oña, respecto de la chilena o, más tarde, el ecuatoriano José Joaquín de Olmedo (1780-1847) cantor de Bolívar en *La Victoria de Junín,* solitario exponente de nuestro anémico neoclasicismo en la mejor escuela de Quintana.

No debe olvidarse que la integración americana a la Corona y la consecuente importación de modas literarias producirán un corte en la natural evolución de la lírica nativa, generando su repliegue (del que dimos cuenta al comentar el tomo anterior) y un nuevo gusto dominante manifestado en la continuidad de los modelos europeos estimulados por la Corte. Ello explica que la literatura hispanoamericana colonial no fuera más que un apéndice, a veces afortunado, de la literatura española. El Perú tuvo, pues, autores renacentistas, barrocos, neoclásicos y hasta románticos; pero no tuvo los movimientos, o, mejor dicho, el espíritu que impulsara dichos movimientos tal como ocurría en los países de Europa. En este sentido, como en tantos otros, la independencia no fue un fenómeno realmente emancipador; hasta muy avanzada la República la literatura continuó siendo tributaria de la española, y hubo que esperar el advenimiento del Modernismo para beber la fuente de otras tradiciones y ensanchar universalmente su propuesta.

Hubo, sin embargo, autores de excelente calidad cuyas obras, muchas veces por descuido o falta de interés, se han perdido o continúan circulando en versiones harto dudosas, sin gozar de la posteridad que merecían. Es en este contexto que debe valorarse

[10] *Tomo II, p. 7.*

el trabajo de Silva-Santisteban. Una labor de rescate y depuración que muestra —para muchos por primera vez— un verdadero tesoro poético-bibliográfico, obtenido algunas veces bajo el humus de la Biblioteca Nacional o bajo el polvo de viejas librerías particulares. Conocemos el amor de Silva por las versiones originales, conocemos, también, su seriedad respecto de las versiones utilizadas, si a eso añadimos su trabajo de modernización de la ortografía y su tendencia a no presentar fragmentos (salvo cuando la extensión y la estética lo justifiquen) damos fe de un libro de lectura deliciosa y sorprendente.

Allí hallaremos —entre muchos— *La Epístola de Amarilis a Belardo,* joya petrarquista que encandilara a Lope; los diálogos y monólogos de «El Lunarejo» Juan de Espinosa Medrano, «nuestro más alto escritor del barroco», y solitario defensor del defenestrado Góngora; las graciosas décimas de Francisco del Castillo «El ciego de la Merced»; y la trunca propuesta del prócer arequipeño Mariano Melgar, quien supo cantar a la tristeza con el lenguaje del indio en sus dolientes yaravíes.

En la sección dedicada a los poetas de la República, Silva aprovecha para asestar golpes a mitos de nuestra lírica decimonónica (el más espectacular y merecido lo lleva José Santos Chocano) y ofrecer una muestra de nuestro mejor modernismo: el batallador e incansable Manuel González Prada, el crepuscular y fino Alberto Ureta, y más cercanos a la vanguardia, Abraham Valdelomar y José María Eguren «nuestro primer poeta moderno», autor de ensoñados y bellísimos poemas, sin duda, lo más representativo de la poesía peruana de la conquista al modernismo.

Tomo III. De Vallejo a nuestros días
Prólogo, selección y notas de Ricardo González Vigil (535 pp)

«El presente volumen ofrece una muestra antológica de la poesía peruana —en lengua española y manifestación escrita— a partir del triunfo de la Modernidad.»

Con estas palabras inicia su denso y esclarecedor prólogo González Vigil, responsable del tercer y último tomo de la antología, a nuestro juicio, el más arduo y comprometedor, *ya que la poesía de autores recientes no cuenta necesariamente con el consenso* que los lectores y la crítica atribuyen a autores del pasado. No es nuestro propósito juzgar la presente antología en función de «los que no están y debieron estar» o viceversa. Sin olvidar que toda antología es, por definición, arbitraria, la presente no oculta sus criterios:

> Téngase en cuenta que en la presente antología hemos optado por el siguiente nivel de exigencia: autores con poemas excelentes y representativos del espectro poético de cada período (...). Aclaremos además que el número de poemas escogidos corresponde a la importancia de cada autor, pero sólo de modo aproximado, ya que hemos preferido seleccionar los mejores textos, aún cuando éstos fueran de regular extensión; por eso, varios poetas fundamentales aparecen con pocos textos, pero con un número de páginas apreciable.[11]

Profesor universitario, crítico de literatura, periodista, poeta de la promoción del

[11] *Tomo III, p. 12.*

70,[12] Ricardo González Vigil ha elaborado en anteriores oportunidades antologías del cuento peruano; actividades que lo convierten en una de las personalidades más enteradas del proceso de la literatura en nuestro país, autoridad muchas veces discutida por su excesivo entusiasmo, explicable en alguien que ha sabido, como pocos, orientar su vida y su pasión a la literatura.

Presentados en orden cronológico y con una referencia crítica cuya extensión dependerá del grado de importancia que les conceda el antologador, el conjunto muestra la aventura de la lírica peruana desde el remezón telúrico que fue César Vallejo («punto más alto de toda la literatura peruana») hasta el novísimo José Antonio Mazzotti, joven poeta que cierra prometedoramente la *Antología.* Ochenta y cuatro años de quehacer poético ininterrumpido en verdad apasionantes para todo aquel que desee una aproximación a la poesía peruana de nuestro siglo.

En su mencionado prólogo, González Vigil ofrece una secuencia de periodificación bastante útil: adscribiéndose con cautela a la propuesta de Alberto Escobar[13] considera a J.M. Eguren, C. Vallejo y Martín Adán como *Fundadores de la Tradición Poética,* a partir de la cual nuestra poesía se instala definitivamente en la «Modernidad», enriqueciéndose y desarrollando de manera no pocas veces compleja y contradictoria. Allí veremos a autores de la talla de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Carlos Germán Belli, Luis Hernández, Javier Heraud, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Enrique Verástegui, entre otros poetas cuyos nombres (96 en total) sería excesivo consignar en estas páginas.

La amplitud de criterio de González Vigil (generosa si se juzga como muestra selectiva, completa si se juzga como visión global del proceso) permite ver un panorama sobre el que el lector tiene una responsabilidad: degustar la poesía de los autores y/o períodos que más le satisfagan e interesen y luego, aprovechando la bibliografía ofrecida (tanto a nivel textual como crítico, aportación clave del antologador) profundizar su lectura. Somos de la opinión que toda antología, más que una función pontificante, debe poseer una función orientadora que permita al lector elegir sus propios gustos y posteriores lecturas. Y aquí es donde entra la capacidad de juicio y discernimiento del antologador, cuya honestidad es siempre celebrada por los autores incluídos, y cuestionada por aquellos que, muchas veces por razones injustas, no fueron seleccionados.

Son muchas las antologías de poesía peruana, pero pocas las que se han aventurado a incluir a los «novísimos» en el interior de un panorama de alcance nacional. En este sentido, como en otros, el riesgo de González Vigil ha sido positivo en la medida de lo comprobable en sólo dos años de editada la antología. Basta observar el recorrido de los más jóvenes para dar fe creciente de ello.

Para finalizar, recomendamos la lectura de este tomo, infaltable en la biblioteca de creadores, críticos aficionados que deseen conocer de cerca los distintos caminos de la poesía peruana de Vallejo a nuestros días.

Eduardo Chirinos

12 *Obra Poética:* Llego hacia Ti *(1973),* Silencio Inverso *(1978).*

13 *Ver prólogo a su* Antología de la Poesía Peruana.

El *Epistolario* de Miguel Hernández

Una de las traiciones —no la más cruenta— a la obra de un escritor, sobre todo si ésta es poética, se perpetra en el acto de su traducción a otro idioma. El traductor, lo que hace en realidad es asumir unas ideas que no son suyas para convertirlas en moneda de curso legal en el idioma al que las vierte. Es un tópico inveterado hablar de esa traición, no aviesa aunque sí ineluctable del *tradittore*. No es la realidad del texto la que se ofrece en la nueva versión sino algo que se admite en un estadio de mera aproximación. Pues bien, los epistolarios que no fueron escritos para su publicación —como es el caso de las cartas privadas de Miguel Hernández—[1] están sujetos a una infravaloración literaria por su calidad de mensajes funcionales a veces patéticamente inconfesables. Como principio deontológico del crítico, y como sano prejuicio del respeto familiar, debería evitarse su publicación sobre todo en casos de tan ferocísima responsabilidad como el que se refiere al acoso vital padecido por Miguel Hernández en unas horas trágicas de triste recordación. Miguel Hernández no es un poeta que lega unos textos literarios a la posteridad, sino un ser acuciado y perseguido por las circunstancias en que su vida se debate, que sólo intenta sobrevivir y que está actuando ya por debajo de sus posibilidades conscientes, mediatizado por la agresividad, por el dolor, por la nostalgia y por una concatenación psicológica de miedos y perturbaciones psíquicas que no propician un estado idóneo para hacer literatura. Publicar, por lo tanto, estas cartas que Miguel Hernández escribe sin otro propósito que el de sobrevivir y el de ir tapando, de mala manera, esos agujeros profundos que le abre despiadadamente la realidad, es algo que nada tiene que ver con la obra de un poeta o con un propósito literario que debe realizarse con la serenidad y tranquilidad de ánimo que provoca eso que se ha dado en llamar inspiración. Para mí no es un término trasnochado sino totalmente válido.

Lo que reclama Miguel en esas horas tristes de su marginación histórica es la piedad de sus prójimos. Pide dinero, pide compasión, pide comprensión. Esta última insatisfacción se evidencia cuando se queja a Federico García Lorca del poco eco que ha tenido en la crítica el primero de sus libros, *Perito en lunas*. La pretensión de Miguel es la que corresponde a la impaciencia de un adolescente. La contestación de Federico es absolutamente cabal, literaria y madura.

Las cartas de Miguel Hernández no pueden entrar en la consideración de texto literario. Son tomas de contacto urgentes para la solución de problemas inmediatos. En el siglo XIX el género epistolar era un medio de aproximación y de exposición confiden-

[1] *Miguel Hernández,* Epistolario. *Prólogo de Josefina Manresa. Edición de Agustín Sánchez Vidal. Alianza Tres, Madrid, 1986.*

cial del pensamiento al carecer de otras formas de comunicación inmediata. Lo que en Galdós, o la condesa de Pardo Bazán o Gustavo Adolfo Bécquer —pongamos por caso sus *Cartas desde mi celda*— son posiciones de estilo, en Miguel Hernández son gritos de socorro, clamor que se produce en un área de valor testimonial que sirve sin duda para reconstruir una etapa histórica del poeta con un mínimo margen de error si se desestiman algunas alegaciones menos sinceras que advertimos en ciertos mensajes y se sustituye su estado de carencia por el valor que ciertamente atesora la emoción de aquello que se anhela aunque no se consiga. Hay un valor testimonial sin género de duda que el autor de la edición de este libro, Agustín Sánchez Vidal, pone de manifiesto en las notas o apostillas que hace figurar al final del *Epistolario* en riguroso orden cronológico. El autor de la edición desconfía también de la estimación literaria de las cartas de Miguel cuando dice: «En ese calor humano reside el interés de este *Epistolario,* mosaico cuyas piezas no constituyen un modelo de gran literatura, ni siquiera de esas ingeniosas observaciones y donaires con que los escritores componen su perfil para la posteridad. Es la necesidad lo que las mueve, más que la inspiración. Primero la de sobrevivir como poeta, luego, ya al final, la necesidad de sobrevivir al tifus, al chantaje y a la cárcel».

El adolescente Miguel, es decir, el hombre inmaturo que todavía no ha roto el fuego de la consagración, se cree seguro de haber hallado su voz en su etapa retoricista en la que todavía no ha conseguido los signos de su verdadera identidad. Por eso la contestación de Federico García Lorca es aplastante. Le habla el Federico de sus primeros poemas que ya tenía un proyecto de aventura casi galáctico.

No parece haber duda de que este *Epistolario* es un cañamazo sólido sobre el que pueden reconstruirse documentalmente las vicisitudes del malogrado poeta Miguel Hernández.

En las notas finales en que se comenta el *Epistolario,* Agustín Sánchez Vidal se manifiesta de manera muy estricta resumiendo los hechos con una gran objetividad, pero precisamente porque reconocemos su rigor crítico, echamos de menos al citar las cartas dirigidas por Miguel Hernández a José María de Cossío, el que no aluda en absoluto —tanto por lo que se refiere a las anteriores a la Guerra Civil como a las posteriores— a que ya habían sido publicadas, al menos en grandes fragmentos, con sustanciosos comentarios por el poeta Leopoldo de Luis y el profesor Jorge Urrutia en su edición de *El hombre acecha* (Ediciones de la Casona de Tudanca, Santander, 1981). Tampoco cita otros trabajos de estos críticos sobre el autor de *El rayo que no cesa.*

No nos parece lógico tampoco publicar las cartas de Miguel Hernández a José María de Cossío sin esbozar unas ideas que trasmitan al lector la importancia de la ayuda decisiva y de la amistad desinteresada que este escritor propició al gran poeta de Orihuela. Existe una reserva última de Miguel Hernández a este respecto que no está definida ni contrastada con el comentario que exigiría una cuestión de tanto alcance.

Por lo demás la edición de este *epistolario* es una aportación documental a la biografía de Miguel Hernández digna de la mayor estimación.

José Gerardo Manrique de Lara

La poesía actual de Horacio Salas*

Hace ya mucho tiempo que, no poco lúcidamente, Bertrand Russell afirmó que «el lenguaje nos arrastra hacia la generalidad». Por eso, quizás, también nosotros —los escritores argentinos— solemos todavía utilizar números de décadas con la pretensión de designar momentos significativos en la evolución de nuestra poesía contemporánea. Hay así una «generación del cuarenta» donde conviven a la vez elementos neoclásicos y neorrománticos, una «generación del cincuenta» que se propone —y se impone— como vanguardista, y una «generación del sesenta» interesada en acercarse a las mayorías en dicción y temas. Claro que, precisamente la vaguedad de esa denominación apenas cronológica, sirve también de coartada para cubrir síntomas mucho más conflictivos, y por lo tanto mucho más ricos. El aire de la época no afecta a todos por igual, bendito sea, y no es suficiente haber nacido o publicado más o menos en las mismas fechas para sentir o expresarse en forma similar. Pero también es verdad que hay líneas que se tienden, problemas que se plantean, cuestiones que se dirimen, más abierta y francamente en una época que en otra. Y que en algunas ocasiones especiales llegan a impregnarla casi por entero. Lo cual no niega tampoco que el asunto muchas veces ya venga también de antes, y lógicamente se continúe después.

De todos modos, y a mero título de inventario, cabe hacer notar —al referirse a la obra de Horacio Salas— que su trayectoria bien podría ser considerada un legítimo paradigma de los valores del «sesenta». Y ello no sólo porque haya nacido en Buenos Aires en 1938 y su primer volumen fuera publicado en 1962. Sino, y muy precisamente, porque desde un primer momento las intenciones explícitas de esa obra estuvieron claramente implícitas en la forma y en la dirección que iba tomando, no sólo su escritura sino también el propio destino del autor. Hombre contenido y discreto, medido y entrañable, afable y pudoroso, si bien por un lado su poesía se ha manifestado ya desde un comienzo como cuasi coloquial y directamente enunciativa, más bien tendida hacia la búsqueda de un concreto destinatario que a las cumbres de la metáfora o la imagen, con todos los riesgos peculiares que ello implica, ha ido generando por propia necesidad, por propia deriva de su ser más auténtico, una evolución de esa escritura suya que resulta sumamente significativa. Evolución que, sin abandonar los caros y fraternales presupuestos iniciales (teñidos siempre de referencias muy concretas), ha sabido ir cargando a su palabra de más hondos contenidos, de adherencias diría, señales que ya no se ponen apenas como signos de reconocimiento sino que van ligadas al cuerpo mismo de lo escrito, orgánicamente, históricamente, y que al mismo tiempo han conse-

* Cuestiones personales, *de Horacio Salas. Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985.*

guido aumentar el voltaje y la densidad de su expresión («y poco a poco volverá el fuego a su memoria»).

De modo tal que, sin desdeñar aquella intención enunciativa y hasta descriptiva, puede ahora alterar no sólo los años y los sitios como los alteran por ejemplo los sueños o el recuerdo, sino también hacer de muchas frases o hasta de algún poema entero una perfecta metáfora. Metáfora que a la vez nos hace guiños con referencias concretamente cotidianas y con un cable tendido hacia el misterio, como «ese jaguar oscuro que se cruza en la estación Bulnes», y que bien podríamos reconocer —y en él reconocernos— como el animal heráldico o totémico de la voz actual de Horacio Salas.

Recatada ironía y finísimo humor, un pudor infinito (tan masculino, tan porteño) y sin embargo erizado de fantasías insaciables (también tan masculinas y porteñas) como el de ese amor convertido «en una brochette clavada cerquita de la hoguera» y consumido luego «a pedacitos», éste más que logrado libro de Horacio Salas representa la consumación de una palabra que es a la vez tan suya como nuestra. Que el agua salobre y el pan amargo del exilio hayan servido quizás, también, para concedernos esta gracia, no quita que deseemos conservar para siempre entre nosotros a este Horacio Salas redescubierto como alguien que nos reconcilia con la dignidad intelectual y estética de la poesía argentina, y nos compromete a luchar para que nunca más los poetas se tengan que volver a ir. Así sea.

Rodolfo Alonso

Las voces y las sombras*

Los años setenta preludiaban un esperado cambio. Todo objeto de represión tiende a exagerar su cuerpo, una vez entrado ya en el terreno de las libertades. Se podría visualizar con la imagen de una esponja que pasa de un estado de presión a otro de distensión, absorbiendo lo que encuentra a su paso durante el proceso. Desde luego que no sería tan sencillo, y siempre quedan matices: poros que no se abren, poros atrofiados que se acostumbraron a la presión y desisten de transformar su estado, o aquellos otros que, a hurtadillas, habían conseguido ya su cuerpo pleno.

* *Satué, F.J.*, Las sombras rojas. *Ediciones Libertarias, Madrid, 1986; 254 pp.*

Si trasladamos la imagen a la literatura de esos años, tal vez la lectura más habitual sea que ante el cansancio del realismo prolongado de la «prolongada» postguerra, la huída aventa hacia el otro extremo y los narradores, con algunas sanas excepciones, iban a desembocar en la pirueta estructuralista, el texto experimental y la búsqueda de una originalidad en el relato, hurgando en la «casa del lenguaje» en pos de nuevas fórmulas expresivas.

En poesía iba a suceder algo parecido: una fuerte reacción contra la llamada «poesía social». Por un momento y en un falso resplandor o espejismo, la preocupación estética parecía querer transcender a la ética. El anterior exceso realista se intenta equilibrar ahora con un exceso formal.

Es la época de la proliferación de traducciones, de la necesidad de asimilar rápidamente la literatura que llega del exterior, el crecimiento de las editoriales, el regreso de los intelectuales exiliados... que sin duda iba a enriquecer nuestra cultura.

En algunos autores de esa década parecía pesar una ansiedad por recuperar el tiempo perdido, intentaban fundar una nueva vanguardia en la parafernalia formal, pero, como era de esperar, las incursiones literarias más extremas en este sentido, pronto se iban a derrumbar por su frágil condición de cartón-piedra. Aún los más arriesgados, los demiurgos que pretendían amasar con sus manos otra realidad, no podían esquivar el «todos los mundos el mundo» o el «hay otros mundos, pero están en éste».

Los jóvenes narradores de los ochenta se encuentran en una situación privilegiada, en cuanto que no sienten la necesidad de dar portazo a lo inmediatamente anterior, y con la capacidad, además, para recuperar eslabones de la tradición y fundar su propia cadena. Padres y abuelos pueden reconciliarse en su obra, porque no se elige decididamente a unos en detrimento de los otros. Y oscilando entre los dos extremos, optan por escribir en libertad (obviedad: los escritores que lo han sido de verdad, siempre ejercieron el sano vicio de la libertad —pero, como escribía Valéry, las evidencias a veces, necesitan ser dichas—).

Es demasiado pronto para valorar el alcance de la nueva narrativa, aunque se respire cierta prisa por clasificar a cada nuevo autor. Pero algo nos hace suponer, y ojalá sea así, un fin de siglo «movido», o por decirlo con un término más moderado: interesante.

Entre estos jóvenes que escriben a pesar de todo y por todo, sin pudor, sin otra línea que la propia elegida, se encuentra Francisco J. Satué. Nacido en 1961, Satué es, en el pleno sentido de la palabra, un «vividor» de la literatura, y no precisamente porque viva de ella, sino porque vive por y para ella, que goza y sufre mientras desvela la palabra o desprende de ella la magia y la incertidumbre necesarias para sentirse vivo. Desde muy joven colabora en la prensa nacional y latinoamericana como crítico y ensayista. Publicó su primera novela, *El círculo infinito,* en 1983. En ella se recortan ya algunos de los perfiles que van a poblar su segunda entrega, recientemente publicada, *Las sombras rojas.* Entre ambas existen numerosos lazos de unión, y ambas le distinguen de algunos autores de su generación, porque en sus textos, al lado del cada vez más cuidado aspecto formal, sigue pesando el ingrediente social, como un condicionamiento decisivo sobre la individualidad del personaje eje. La jerarquía social, el sistema burgués, la vida en los suburbios, ... se hacen presentes, aunque con más intensidad en la primera de sus obras. Las dos articulan su trama entre la vivencia individual y la plas-

mación del contexto colectivo. El medio urbano servirá para enmarcar la reflexión asistencial. Y si es verdad que se repiten algunas obsesiones, la segunda afianza y supera a la primera. En las dos se deja oír un grito, una desgarradura unánime, tal vez sólo «para demostrar que sigo siendo un pedazo de miedo», como alguna vez ha escrito este autor.

Un personaje de Ernesto Sábato dice: «Lo peor no sucede a mi alrededor, sino en mi interior, porque mi propio yo empezaba de pronto a deformarse, a estirarse, a metamorfosearse». Pero esa mutación, esa sensación kafkiana, también proviene del exterior, como respuesta a un estímulo del medio. En la misma medida, el protagonista de *Las sombras rojas,* Judas Don, profesor de humanidades, trompeta en un grupo de jazz acabado, en un tiempo en el que ya «a nadie le interesa ni la literatura ni el jazz», es también un personaje atormentado por sus fantasmas.

Judas Don, plegado por un momento a su trompeta, interpretando el aullido del «lobo estepario», la voz del «extranjero» frente al «túnel» de la noche; pidiendo a gritos el hilo de Ariadna que le libere del laberinto, y consciente, al mismo tiempo, de que en sí mismo, en su soledad, en sus pulmones que expulsan el aliento tibio contra el asfalto, descansan las únicas respuestas.

El planteamiento existencial es una constante del libro, como también lo es el tono de «novela negra» que arropa algunos momentos de tensión y de violencia.

Para recuperarse a sí mismo, para edificar su propia dignidad y vengar el sufrimiento de las trincheras, el amigo muerto, el aire irrespirable, el niño apaleado, ... Judas Don recurre a la venganza, a la traición como medio para exorcizar sus fantasmas. Como aquel otro Judas que se vendiera por treinta monedas, se alía con los opresores para traicionarlos. Pero la moraleja es clara: él será siempre el utilizado, porque «la vida es un tiovivo que da vueltas hasta marear y luego te apea en el mismo sitio en que has subido» (E. Mendoza).

Y suena una trompeta; detrás imagino un silencioso homenaje a Boris Vian, el hombre aquel que amaba la literatura y el jazz. Ahora, en un lugar de la noche, indeterminado, intemporal, se habían acabado los buenos tiempos del jazz y en el aire, en los oídos de Judas Don, seguía sonando una larga canción inacabable, una canción rebelde y poética que desgranaba contra la soledad de lo oscuro las secuencias agolpadas en su interior. Toda la novela se podría interpretar como un nocturno solo de trompeta, interpretado en veintidós tiempos. Satué confiesa haber escrito esta novela mientras escuchaba a Duke Ellington, Judas Priest, Miles Davis, George Brassens, David Bowie y Jacques Brel... La música, expresando lo que ya no se puede expresar con palabras, adelgazándose hasta lo inaprensible.

En *Las sombras rojas* se combinan con habilidad recursos que se apoyan en una tradición y que difícilmente —es posible que ni siquiera lo pretenda— pueden disimular sus ascendientes.

El crítico, el teórico de la literatura, intentará en muchos casos desentrañar la composición de un texto, el material literario que lo sustenta. Posiblemente sale ganando aquella que no permite aislar sus componentes, la que mantiene su secreto o su misterio, y logra un conjunto con la suficiente densidad como para no dejar su esqueleto al aire.

Cuando las columnas no son sólo columnas, sino que además conforman un edificio y un espacio interior habitable. Es decir, en la novela, cuando no es sólo ejercicio de lenguaje, sino que esa «casa del lenguaje» está habitada por unos personajes y una historia.

En *Las sombras rojas* rastreamos con facilidad unos antecedentes literarios: el existencialismo, la novela negra y en menor medida el surrealismo en la descripción de un delirante sueño, o la literatura fantástica reflejada en los dos duendes que acompañarán al protagonista en su periplo urbano, dando cierto toque de humor y de desdramatización en los momentos de mayor violencia.

El logro de la novela está precisamente en que lo que podría parecer dispersión, más bien se resuelve en lo contrario, porque la historia no está supeditada al enfoque, sino que cada punto de vista está en función del transcurrir de esa historia. O de las varias historias que se entrecruzan —tal vez demasiadas— (Berenice, relación con el niño, el grupo de jazz, el golpe de estado...), algunas tendrían entidad por sí mismas para ocupar una sola novela. Y sobre todas, entre todas, caminando un personaje, Judas Don, acudiendo a la cita de las sombras porque «su historia no le ofrecía salidas— (y) desde el suelo la sombra le llamaba».

Amalia Iglesias

Racine en la versión de Rosa Chacel*

Este libro comprende además de los textos traducidos *Notas* a la introducción, *Cronología* de Jean Racine, *Bibliografía, Nota* de la traductora y *Notas* a esta edición. El texto de cada una de las tragedias va precedido de los *Prefacios* que escribió Racine. La presentación muy bella y cuidada, a que nos tiene ya acostumbrados la Editorial Alfaguara, sobre todo en esta colección, merece ser elogiada. La *Cronología* es somera pero suficiente. La *Bibliografía* también es satisfactoria ya que imposible sería que fuese exhaustiva. En cuanto al texto de Racine propiamente dicho precisemos que su pre-

* *Jean Racine,* Seis tragedias. Andrómaca, Británico, Berenice, Bayaceto, Fedra, Atalía. *Traducción de Rosa Chacel. Introducción de Roland Barthes. Edición bilingüe. Ediciones Alfaguara, S. A., 1983. CLVI + 821 páginas.*

sencia en las páginas pares y su traducción en las páginas impares, correspondiendo exactamente la misma extensión en ambos lados, resulta sumamente cómoda y amplía el placer de la lectura.

Sirve de *Introducción* a esta obra *L'Homme racinien,* uno de los estudios que Roland Barthes ha dedicado a Racine. Esta versión así como la de los *Prefacios* de Racine ha corrido a cargo de Carlos Ramírez de Dampierre, traductor de gran experiencia y fina sensibilidad y es, como todas las suyas —piénsese en su traducción de *Poemas* de Valéry y en la de *Opúsculos satíricos y filosóficos* de Voltaire, por ejemplo— una lección de buen hacer y un recreo para el lector.

Hemos leído con gusto e interés esta traducción, tarea de difícil y comprometida realización, llevada a cabo con minuciosidad y competencia. En su *Nota,* la traductora nos ha revelado sus principales preocupaciones y la obligación que se impuso: «jamás una substitución de la forma suprema por una equivalente en la lógica pero de diferente rango, de menor magnitud de quilates». También nos ha confiado sentir un «cierto temor al adoptar el pareado por la excesiva resonancia de la lengua española», observación oportuna si recordamos que la desagradable sensación de monotonía que conllevaba esta estrofa dio lugar incluso en Francia, ya en el siglo XV, a la costumbre de hacer alternar las rimas acentuadas y las rimas átonas, equívocamente llamadas rimas masculinas y rimas femeninas, alternancia recomendada después por Ronsard e impuesta como regla insoslayable en el siglo XVII por Malherbe para evitar esa sensación poco afortunada de uniformidad sonora.

Así pues, Rosa Chacel ha optado por el verso blanco e incluso por la variedad métrica, en *Británico, Bayaceto* y *Berenice;* ha mantenido el pareado en *Andrómaca* y en *Fedra* y ha adoptado los dos procedimientos en *Atalía,* la rima en los coros y el verso blanco en los diálogos. A una estricta fidelidad métrica ha preferido, con gran acierto, siempre que le ha sido posible, la fidelidad expresiva y, sobre todo, la fidelidad al contenido; más aún, ha concentrado su atención y su entusiasmo en el logro de un texto que produzca una impresión, incluso una emoción, equivalentes a las que brotan del original. Porque esto, en definitiva, el efecto que produce una traducción, es lo que cuenta. ¿Cómo ha conseguido Rosa Chacel este resultado? Una meta de fidelidad la ha llevado a traducir pacientemente verso a verso cada una de las tragedias, alcanzando una sensación de identidad de las estructuras profundas y casi de literalidad en la forma: la impresión de fidelidad global viene conseguida por el cuidado meticuloso del detalle.

Hemos observado cierto incremento de la presencia de conjunciones —esos elementos gramaticales tan rebosantes de afectividad— que, unas veces, viene exigido por la servidumbre a que se ve sometida toda traducción, particularmente la traducción en verso, pero que, en otras ocasiones, delata la infiltración de la subjetividad del traductor que, en su anhelo de identificación con el original, refuerza la expresividad. Asimismo los cambios del tiempo o del modo verbal, la introducción o supresión de verbos semi-auxiliares *(poder* como «poderío» o «posibilidad», *dejar* como «abandono» o como «permisión», etc.), el distinto uso de los artículos y adverbios y otras transformaciones de los morfemas —esos ingredientes gramaticales que constituyen el entramado en que se asienta el significado y que son auténticos catalizadores que acaso debilitan

pero generalmente refuerzan la expresión, producen en cada caso sutiles diferencias de matiz. Y es que el refuerzo expresivo, si es leve y discreto y no modifica substancialmente el significado suele ser rasgo común de los buenos traductores. Identificados con el sentido del original transmiten a su versión vigorizado el sentimiento que ha sabido conmoverlos.

La aparición frecuente del auxiliar ser y del pronombre personal sujeto, incluso cuando no lo exigen ni la rima ni el cómputo de sílabas, el empleo insólito de preposiciones a que se presta ese laberinto lingüístico que es la constante evolución y todavía indeterminada fijación de su uso en nuestra lengua, el predominio de un léxico suntuoso y solemne, el casi continuo hipérbaton y dislocación de elementos en cada uno de los versos, confieren a esta versión, de alto rango literario, una musicalidad arcaizante. Más de una vez parece transparentarse a través de tan pulido texto el original francés, acaso cumpliendo así la aspiración de Ortega que estimaba que «la traducción debe subrayar su carácter exótico y distante».

La lengua francesa ya está prácticamente fijada, si se me permite esta expresión tratándose de una lengua viva y por esencia en evolución constante, sobre todo por lo que a sintaxis se refiere, cuando escribe Racine. De ahí que, en cierto modo, sus construcciones y giros todavía actuales contribuyan a darnos una sensación de sencillez y naturalidad. A esa difícil sencillez de una lengua que apenas ha envejecido —economía de medios, vocabulario reducido y sugerente, pertinencia en la colocación de acentos rítmicos y solemnidad del verso raciniano— corresponde una versión en un estilo más elaborado que, huyendo de todo lo vulgar y familiar, pueda ser equiparado al original.

Así pues nos es lícito decir que, con medios distintos, principalmente una mayor libertad métrica y otro nivel lingüístico, se ha logrado una bella versión cuyas características esenciales podrían ser la lealtad al contenido unida a la elegancia y nobleza de la expresión.

Veamos algunos ejemplos:

Misérable! et je vis? et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue?
¡Ah!, miserable! ¡Y vivo! ¡Y la vista sostengo
De ese sagrado sol, de cuya estirpe vengo!
(*Fedra,* acto IV, escena VI, pp. 624-625)

La versión, prácticamente literal, ha introducido un lexema de alto rango: *estirpe.* Charles Bruneau, al estudiar la lengua de Racine, ha destacado el empleo de figuras retóricas, entre otras las siguientes adoptadas por la traductora, así la perífrasis:

Quoi! Tandis que Néron s'abandonne au sommeil
¡Cómo! Mientras Nerón está entregado al sueño
(*Británico,* acto I, escena I, pp. 142-143)

La antítesis:

Je vois mes honneurs croître, et tomber mon crédit
Veo menguar mi crédito y crecer mis honores
(*Británico,* acto I, escena I, pp. 148-149)

Repetición:

Je le craindrais bientôt, s'il ne me craignait plus
Pronto le temeré si deja de temerme
(*Británico,* acto I, escena I, pp. 146-147)

Repárese en el refuerzo expresivo, en este caso seguridad en la afirmación que confiere el uso del futuro en lugar del condicional que expresa tan sólo hipótesis, temor, premonición.

Los pocos vocablos caídos en desuso, citados por Bruneau, son traducidos por su equivalente actual a menos que sea posible el empleo del mismo término en nuestra lengua poética de hoy. Así el verbo «commettre» que entonces significaba «confier»:

Aux seuls enfants d'Aaron commit ses sacrifices,
A los hijos de Aarón confió sus sacrificios,
(*Atalía,* acto II, escena IV, pp. 690-691)

Pero:

Madame, il vous souvient que mon coeur en ces lieux
Reçut le premier *trait* qui partit de vos yeux
Señora, recordad que allí mi corazón
Quedó de vuestros ojos al primer *dardo* herido
(*Berenice,* acto I, escena IV, pp. 292-293)

Citemos por último un famoso verso de *Fedra,* en nuestra opinión la obra más profunda y más bella de Racine, y también la más atractiva para la traductora que en su versión ha conseguido su mayor logro.

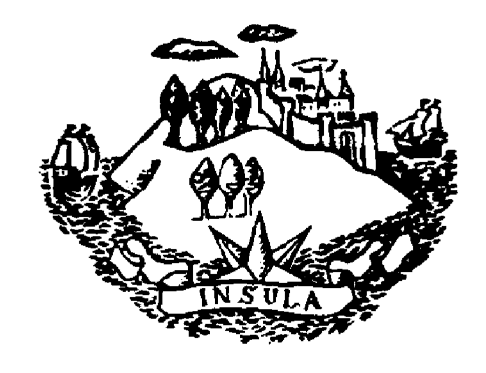
Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire
Todo me aflige y daña y conspira a dañarme
(*Fedra,* acto I, escena III, pp. 544-545)

Ya Maurice Grammont y otros estudiosos después, al hablar del efecto expresivo que pueden producir la acumulación de vocales agudas, dio como ejemplo este verso. Pienso, por mi parte, que mayor importancia que el efecto de dolor sugerido por las vocales agudas, corresponde a la acumulación de la conjunción «et» y del verbo «nuire» que con su repetición, forma usual de manifestar los sentimientos profundos, da mayor relieve, no a la expresión de dolor sino precisamente al agobio que siente Fedra, acosada, dominada por el destino, por los dioses. Pero ya se trate de sensación de dolor o de sensación de angustia y asfixia o de ambas a la vez, realzadas bien por el uso de vocales agudas o por la insistencia reiterativa, lo cierto es que la traducción ha sabido recoger y reproducir el efecto original.

Mezquino sería, ante la gran calidad del conjunto, detenernos en señalar algunos versos que nos han resultado obscuros, algunos errores o, tal vez, erratas.

«Muchas veces se ha repetido que la traducción es labor exigente e ingrata; con menos frecuencia —pero no con menos razón— que es labor desesperada» dice Francisco Ayala. Acojamos, pues, con satisfacción y alborozo esta inteligente y esmerada traducción que cumple el requisito exigido por tan eximio escritor: «la única condición de fondo [...] para traducir bien es que quien lo realice sea un hombre de letras, y no un improvisador audaz o inconsciente».

Otilia López Fanego



I N S U L A

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Número 447 **Febrero 1984**

HOMENAJE A ORESTE MACRI

Artículos de JORGE GUILLEN, PILAR GOMEZ BEDATE, ANGEL CRESPO, LUISA CAPECCHI y GAETANO CHIAPPINI.

Además, artículos de CESAR ANTONIO MOLINA, JULIAN GALLEGO, ADELINA BATLLES GARRIDO, JAIME SILES, LUIS SUÑEN, EMILIO MIRO, DOMINGO PEREZ MINIK, JOSE LUIS CANO, ALBERTO FERNANDEZ TORRES y ANTONIO CASTRO; tres sonetos de ANTONIO GALA; un cuento de MIGUEL HERRAEZ; ilustración de RICARDO ZAMORANO, y notas de lectura de GUILLERMO CARNERO, ARTURO RAMONEDA SALAS, FELIX REBOLLO SANCHEZ y PILAR GOMEZ BEDATE.

Un volumen de 20 págs, 435 × 315 mm., 250 pesetas.

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	2.500 ptas.	3.250 ptas. (25 $ USA)
Semestre	1.500 ptas.	1.900 ptas. (15 $ USA)
Número corriente	250 ptas.	325 ptas. (2,50 $ USA)
Año atrasado	3.125 ptas.	3.900 ptas. (30 $ USA)
Número atrasado	300 ptas.	390 ptas. (3 $ USA)

Redacción y Administración:

Cardenal Cisneros, 65
Teléfs. (91) 445 47 08 (Redacción) y 445 47 16 (Administración)
MADRID-10

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL).

Director: Aníbal Pinto

N.° 10 **Julio-Diciembre 1986**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «DESARROLLO REGIONAL. NUEVOS DESAFIOS»

FIGURAS Y PENSAMIENTO

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
— Número suelto: 1.000 pesetas ó 12 dólares.
— Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
— Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de..., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número..., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de.................................... de 198 .....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Homenaje a
Pedro Laín Entralgo

con una obra teatral inédita de **Laín Entralgo**

y colaboraciones de

José Luis Abellán, Agustín Albarracín Teulón, Elvira Arquiola, Emilio Balaguer, Donald W. Bleznick, Antonio Buero Vallejo, Pilar Concejo, Rodrigo Fierro, Luis García Ballester, Domingo García Sabell, Diego Gracia, Elena Hernández Sandoica, Carlos Landa, José María López Piñero, José Alberto Mainetti, Marià Manent, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Fernanda Monasterio, Luis Montiel, Antonio Orozco Acquaviva, José Luis Peset, Armando Roa, Francisco Rodríguez Adrados, Amancio Sabugo Abril, Heinrich Schipperges, Antonio Tovar y **Mariano Yela**

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA